دراسات حول الإخراج المسرحى ونظرياته لطلبة كليات التربية النوعية

أ.د. كمال الدين حسين

أستاذ الأدب المسرحى والدراسات الشعبية

كلية رياض الأطفال

جامعة القاهرة

٢٠٠٢ - ٢٠٠٣

تقديـــــم

قد تكون هذه الدراسات محاولة أولية، بالنسبة لى لوضع تصور لمنهج حول نظريات الإخراج لطلبة شعبة المسرح قسم الإعلام التربوى، بكليات التربية النوعية.

وقد يتعجب البعض كيف تكون محاولة أولية، والمكتبة العربية مليئة بمؤلفات وترجمات فى هذا المجال ؟. والإجابة على هذا التساؤل بسيطة بساطة وضوح السؤال، ذلك أنه لو وضعنا فى الاعتبار الطالب المستهدف هنا، نجد أنه ذو طبيعة خاصة بين دارسى وممارسى المسرح..

وتتلخص هذه الخصوصية فى منحيين الأول طبيعة العمل الذى يعد من أجل ممارسته، كأخصائى مسرح داخل المؤسسات التعليمية، نفرض محتوى خاص على فلسفة واستراتيجية تأهيله، التى تعتمد إلى حد كبير على مقررات تربوية ونفسية وإعلامية ، لا تسمح بإعداده مسرحياً مثل زملائه فى المعاهد المتخصصة للمسرح (مثل المعهد العالى للفنون المسرحية مثلاً أو حتى أقسام المسرح بكليات الآداب) والتى تخصص كل مقرارتها الدراسية طوال سنوات الدراسة لعلوم المسرح بجوانبه الأساسية، تمثيل وإخراج، وديكور، ونقد.

وعلى ذلك فلابد أن تكون هناك خصوصية للمقررات المسرحية التى يمكن أن تدرس لطالب التربية النوعية، تحقق له قدر كاف من المعرفة والخبرة بهذا المجال، بالحد الذى يتمكن منه من ممارسة تخصصه. دون عقد مقارنة بينه وبين خريجى المؤسسات التعليمية السابق الإشارة إليه، وطبعاً لاختلاف الهدف من تكوين كل منهما.

أما المنحى الثانى فهو يرتبط بالطبيعة المسرحية لممارسة مجال المسرح داخل المؤسسات التعليمية، والتى تختلف بالضرورة فى إمكاناتها، عن أى مؤسسة فنية محترفة أو حتى مؤسسة تضم هواة لفن المسرح، لذلك لابد وأن يتدرب هذا الطالب على كيفية توظيف المعارف التى يمكن تلقيها فى سنوات الدراسة على المسرح داخل المؤسسات التعليمية، وفى حدود الإمكانات المتاحة، والأهداف المرصودة من قبل الجهات التربوية المسئولة.

لذلك : لابد لمن يحاول المساهمة فى التكوين العلمى لطلبة شعبة المسرح فى كليات التربية النوعية / قسم الإعلام التربوى ، أن يضع نصب عينية تساؤلاً هاماً، وهو، "ماذا يمكن أن يقدم من مادة علمية لهؤلاء الطلبة".

تقدم لهم المعرفة المناسبة، التى تسمح لهم بممارسة هذا الفن وعناصره وفى حدود الإمكانات المتاحة، داخل المؤسسات التعليمية ؟

ومن يحاول الإجابة على هذا التساؤل .. ويحل المعادلة الصعبة هذه سيكون بالضرورة صاحب محاولة أولى.

وهنا فى هذه الدراسات التى سأحاول مناقشتها وتفسيرها مع أبنائى طلبة قسم الإعلام التربوى. كلية التربية النوعية / بميت غمر. سأحاول أن أقدم لها ما يناسبهم من معرفة تشبع احتياجاتهم للتعرف على معنى الإخراج وتاريخ وبعض نظرياته ومناهجه التى يمكن الاستفادة منها فى المؤسسات التعليمية، تاركاً الجانب العلمى للتطبيق، لمادة المسرح التعليمى الذى ستدرس لهم فى سنوات لاحقه.

وهذه المحاولة ليست نهاية المطاف .. فهى كغيرها من محاولات فى حاجة للتنقيح المستمر وإعادة النظر.. قد أقوم بها أو يكملها غيرى من زملائى أو تلاميذى .. المهم .. أنها لبنة أو خطوة على طريق شاق على من لا يعشقه.

والله الموفــق ...

أ.د. كمال الدين حسين

المعادى – أكتوبر ٢٠٠٢

الفهـــرس

تمهيـــــد

عندما يذكر المسرح لابد وأن يذكر المخرج، فالمخرج اصطلاحاً أصبح اليوم من الرموز الفنية الهامة فى عملية الإبداع المسرحى... ولا يمكن أن نتخيل عملاً مسرحياً بدون مخرج تماماً كما لا يمكن أن نتخيله بدون ممثل ...

والمخرج كما يقول عنه قاموس المسرح Dictionary Of The Theatre : المخرج Director.

يستخدم هذا المصطلح عادة فى أمريكا ثم انتقل منها إلى بريطانيا التى كانت تستخدم مصطلحاً أخر هو المنتج Producer ، "ويقصد به ذلك الفنان المسئول فعلياً عن وضع الإنتاج المسرحى (إنتاج العرض المسرحى) على خشبة المسرح". ووظيفة المخرج هى وظيفة حديثة إلى حد ما فى تاريخ المسرح. وبالطبع كان لابد من وجود من يعتبر مسئولاً عاماً عن تنفيذ العرض المسرحى، من حيث تدريبات الممثلين، وتحريكهم وحتى منتصف القرن التاسع عشر كانت التقاليد تقضى بأن يقوم مدير خشبة المسرح Stage Manager بتحمل هذه المسئولية، فهو مسئول عن تدريب الممثلين، ووضع الترتيبات المناسبة للمناظر والملابس، تاركاً لشخص أخر يعتبر قائد العمل – وهو عادة ممن يشاركون فى إنتاج هذا العرض – بوضع اللمسات الأخيرة على

العرض فى التدريبات النهائية. وغالباً إن كان هو الممثل النجم أو المؤلف – يقوم بهذا الدور ليرى أن شئ لم يتغير فى دوره أو ما كتبه.

وفى عام ١٨٢٠ بدأ ظهور المخرجين أو المنتجين كما كان يطلق عليهم مع عروض البانتويم والمهرجانات، ومنذ عام ١٨٧٠، بدأ ظهور المخرج وكفرد يرتبط إلى حد ما بالعمل المسرحى.

وما إن جاء عام ١٨٩٠ فى بريطانيا، حتى ظهر أول شخص عمل كمخرج قريباً من المفهوم المعاصر، ظهر فى بريطانيا ولم يكن مؤلفاً أو ممثلاً، وهو Lewis Wing Field والذى أخرج مسرحية كما تهوى لشكسبير.

أما أول مخرج متفرغ بالمفهوم المعاصر فهو دوق ساكس مييننجن والذى أثر بشكل كبير بأعماله وأفكاره على مسرح القرن العشرين ورواده أمثال ستانسلافسكى، ورينهاردت، وأنتونى. ومنذ بدايات القرن العشرين رفع المنظرين من دور المخرج باعتباره المبدع الأول فى فن المسرح، وتطور هذا الوضع خاصة مع تطور المسرح الشامل.

نفس التصور يوافق عليه إبراهيم حماده فى معجم المصطلحات المسرحية حيث يذكر عن المخرج، " بأنه المنسق لمجهودات المؤلف، والممثل، ومصمم المناظر وباقى المشتركين فى العرض المسرحى،

وهو يشبه فى هذا قائد الفرقة الموسيقية، إنه يجسد المسرحية بنقلها من الصفحات التى حررها المؤلف إلى شئ محسوس يراه ويسمعه المتفرجون فوق المرزح".

ولأهمية دور المخرج فى المسرح المعاصر بدأت منذ أواخر القرن الماضى، وأوائل القرن الحالى ظهور نظريات عديدة فى الإخراج والعرض المسرحى نذكر من أصحابها على سبيل المثال : أدولف أبيا، وجوردن كريج، اللذين اعتبرا المخرج هو المبدع الأول فى العملية المسرحية.

مما سبق نرى أن هناك اتفاق عام اليوم على دور المخرج فى المسرح، وأن هذا الدور لا يخضع بالضرورة للهوى أو المزاج الشخصى بقدر ما تحكمه نظريات وفلسفات ومناهج علمية ... فالمسرح فى مجمله علم وعلم لا يقبل التهريج. لم تعد مهنة المسرحى هى مهنة من لا مهنة له.. ولم يعد المخرج هو ممثل فاشل أو كاتب ضعيف أو ممثل أوحد يحاول السيطرة بنجوميته أو بملكيته للفرقة على باقى الممثلين.

وحول هذا المخرج بالمفهوم المعاصر ...المخرج العلمى... وحول تلك النظريات التى تحدد فى مقولات ومناهج تستند على أسس علمية تجريبية، تجئ هذه الدراسات التى سنحاول من خلالها تقديم

الصورة الأمثل عن المخرج، والفهم الأيسر عن نظريات الإخراج، لطلبة كليات التربية النوعية شعبة الإعلام التربوى. من أجل المساهمة فى تأسيسهم العلمى نحو واحد من الفنون العظيمة والكبرى وهو فن المسرح ذلك الفن الذى يعتبر بحق، ووسط كافة أشكال التواصل الإنسانى وتعقيداتها وإنجازاتها التكنولوجية ... الأفضل والأسهل... والأمتع.

الدراســـة الأولـــى

الإخراج المسرحى

مفهوماً وتاريخاً

العملية الإخراجية أو ما اصطلح على تعريفها بالإخراج، تعد إبداعاً مسرحياً يتميز بالغرابة والغموض، لأن إخراج مسرحية ما، لا يمكن رؤيته كشئ مادى، مثل المناظر أو الملابس، أو نشعر به بشكل مباشر كصوت الممثلين أو المؤثرات الصوتية. ذلك أن الإخراج يقبع خلف كل العناصر الفنية التى يمكن رؤيتها أو سماعها على خشبة المسرح أثناء مشاهدة العرض المسرحى.

لكن ما هى طبيعة هذا الفن الذى أصبح يشكل ركناً هاماً بين الحياة المسرحية ؟

على المستوى التقنى يعتبر المخرج، هو الفنان الذى يكون مسئولاً عن تنظيم وتنفيذ العرض المسرحى، فى كل مراحله وتتضمن مسئولياته، تنظيم برنامج العمل، والإشراف على تدريبات الممثلين، والإدارة المسرحية، وجميع الفنيين الذين يشاركون فى تنفيذ العرض المسرحى. وهذا أسهل جزء فى العملية الإخراجية.

أما على المستوى الإبداعى، فالمخرج هو صاحب إبداع العرض المسرحى، فهو الذى يضفى على العرض مفاهيمه ورؤياه المتنوعة، ويحدد هدفه الفكرى سواء على المستوى (الاجتماعى أو السياسى)

والهدف الجمالى (الفنى) ، وهو الذى يستثير مجموعة الفنانين ويدفعهم للتواصل فنياً كفريق عمل متعاون مبدع.

ومن خلال المستويين التقنى والإبداعى، يحاول المخرج دوماً إضافة لمحات جديدة تختلف من عرض لآخر، حسب قدراته على التعامل على النص، الخامات، والمواهب المتاحة، للحد الذى يمكن القول معه بأن كل إخراج، لأى مسرحية، هو خبرة مسرحية متفردة ومتميزة وهذا عن المفهوم.

تاريخ تطور العملية الإخراجية

الإخراج المسرحى

ارتبطت العملية الإخراجية أو ظهور فن الإخراج المسرحى، بنشأة فن المسرح لكن مفهوم المخرج بالمعنى المعاصر، لم يكن واضحاً أو محدداً، بمعنى أنه لم يكن هناك من بين الفنانين المشاركين فى العرض، من يتخصص بشكل فردى فى تحمل مسئوليات الإخراج الوظيفية، ومع منتصف القرن التاسع عشر تقريباً بدأ ظهور المخرج كفنان مسرحى مستقل، وقد واكب ظهور المخرج تطور المسرح الحديث ذاته، كأى ابتكار أو اختراع فى أى مجال من مجالات المعرفة التى شاهدها العالم منذ بدايات عصر النهضة، وتوجت فى القرنين الثامن والتاسع عشر.

ويمكن أن تقسم مراحل تطور ظهور المخرج إلى ثلاث مراحل:

١- مرحلة المعلم / المخرج.

٢- مرحلة المخرج الواقعى.

٣- مرحلة المخرج صاحب الأسلوب.

المرحلة الأولى : المعلم / المخرج

منذ نشأة المسرح وحتى بدايات القرن الثامن عشر، كان الإخراج يعتبر شكلاً من أشكال التعليم، لذلك كان الأغريق يطلقون على من يقوم بهذه العملية بمفهومهم لسم didaskola والذى يعنى Teacher أى المعلم.

أما فى جميع اللغات الأجنبية فكان المصمم أو المخرج (بمفهومهم أيضاً) يطلق عليه لفظة السيد (Master) أو الأستاذ. وكان التعليم فى مفهومهم يقصد به "تقديم موضوع معروف ومفهوم مسبقاً إلى أشخاص لا يعرفونه" أما وظيفة المعلم / المخرج فكانت ببساطه "نقل ما يعرفه إلى أشخاص لا يعرفون" بمعنى أن كان المخرج وعادة ما يكون واحد من أصحاب الخبرة فى مجال المسرح، يحاول أن ينقل إلى الأحدث ما يعرفه فى هذا المجال وما يرتبط بتنفيذ النص المعين الذى يكونوا بصدد تنفيذه. وهذه كانت وظيفة المخرج /المعلم فى هذه الفترة المبكرة من تاريخ المسرح.

كان عمل المخرج آنذاك يقتصر على نقل الخبرة والمعرفة المتراكمة، خاصة فيما يتعلق بالتقنيات الفنية، خاصة ما أتفق على أنه مناسب وصحيح للعرض المسرحى، والذى كان بالتبعية لابد وأن يقدم فى نفس السياق الثابت، وبنفس الصورة التى عرفها عليه المعلم ونقلها بأمانة إلى الآخرين. لذلك كان يقوم فى الأغلب بهذه المهمة كتاب المسرحيات أنفسهمّ ، باعتبارهم الأكثر كفاءة وقدرة على تعليم الممثلين والفنيين ما يريدونه لتنفيذ مسرحياتهم ، تبعاً للتقاليد المتوارثة. وطبعاً كان نفس الأمر يتم، لو كان المؤلف هو النجم بطل المسرحية أو صاحب الفرقة، فقد كان موليير هو الذى يقوم بتنفيذ أهم المشاهد الدرامية فى مسرحياته.

وقد وصل تأثير المعلم المخرج إلى درجة عالية فى أواخر عصر النهضة، والعصر الفيكتورى فى القرنين الثامن والتاسع عشر. وقد واكب هذا التطور، تطور العلم والمنهج العلمى والدراسات الإنسانية، وكما أصاب التطور وظيفة المخرج، حقق نفس التطور الذى أصاب المذهب العقلى Rationalism، وأظهر عدد من الوظائف كأمناء المكتبات، والمتاحف، وحفظة التاريخ. وقد حقق المناخ العام فى هذه الفترة التاريخية ظهور التغيرات الكبرى فى عملية الإخراج المسرحى.

من جهة أخرى كانت الجماهير تطلب إعادة المسرحيات الكلاسيكية، فى غياب كتابها الذين كانوا يشرفون على إخراجها فى حياتهم. مما جعل من يقوم بالإخراج وإن التزم بالجانب المتحفى التاريخى فى إخراجها، أن يقوم ببعض التغيرات الجديدة. وقد تطلب تحقيق هذا، مزيد من البحث والدراسة والتنظيم والتعاون المشترك، بكلمات أخرى تطلب الأمر الاحتياج لوجود المخرج المستقل.

وكان معظم المخرجين فى هذا الوقت، لا يحظون بالتقدير الكاف لجهودهم أكثر مما كان يحظى به مديرى المتاحف، الذين يبدعوا الديوراما أو جهاز عرض الصور التاريخية.

ومهما كان الأمر فإن جهد المخرج / المعلم كان البداية الحقيقية لفن الإخراج الذى نعرفه اليوم، فهم كانوا ينظمون العمل حول رؤية ما، ويحملوا مسئولية اتساق وتماسك الأعمال المسرحية التى يقومون بإخراجها، متعاونين مع مجموعة الممثلين، والمصممين، والفنيين ، من أجل تحقيق هدف نهائى، وهو ظهور العرض المسرحى.

المرحلة الثانية : المخرج الواقعى

Realistic Director

بدأت هذه المرحلة والقرن التاسع عشر يتجه لنهايته، وقد بدأت بجهود بعض المخرجين الذين حاولوا دراسة واقع الوجود المسرحى، ليكسبوه مزيداً من الحيوية والحياة.

وقد بدأ هذه المرحلة جورج الثانى دوق مقاطعة ساكس مييننجن بألمانيا، والذى يعتبر أول مخرجى المسرح الحديث، كان جورج الثانى محباً لفن المسرح، وكانت له فرقة من الممثلين تابعة لدوقيته، وكان يقدم من خلالها بعض المسرحيات الكلاسيكية التى تجول بها فى أوربا فى نهاية ١٨٧٠-١٨٨٠. وعندما بدأ جورج يتعامل مع العملية المسرحية، شعر بكيفية خضوع المسرح لتقاليد قديمه وباليه فيم يتعلق بالمناظر والأثاث والأدوات والملحقات، الأمر الذى دفعه للبحث عن الجديد الذى يمكن أن يقدمه للمسرح، وأن يجعل كل العناصر المستخدمة فعالة فى العرض المسرحى كما قال "يجب أن يسهم كل عنصر من عناصر الإخراج بدور مناسب وهام، على شرط ألا يزيد إسهام أحد العناصر عما يسهم به غيره، يجب أن تكون جميع العناصر متكاملة فى وحدة فنية واحدة تحدث لدى المشاهدين، طابعاً موحداً واحداً". وقد دفعه هذا إلى الاهتمام بكل تفصيلة صغيرة أو كبيرة فى العرض المسرحى.

كما ساهم فى إبداع بعض التعديلات على خشبة المسرح، فأدخل نظام تعدد المستويات بين ارتفاع وانخفاض، ليفسر العلاقة الاجتماعية والعاطفية بين شخصيات المسرحية. كما اهتم بالمشاهد الجماعية وكان مرجعه فى ذلك التاريخ، حيث اهتم بالأصالة التاريخية للمناظر والأزياء

التى كان يصممها بنفسه محافظاً على وحدة الصورة المسرحية لتحقيق التأثير المطلوب منها.

وكانت خلاصة مسرح ميننجن جماليه، تهتم بالأداء، والتفسير، والتصميم، وقد إنتشرت مبادئها فى كافة أنحاء أوربا، وتأسس بناء عليها موقف المخرج القادر على تنظيم وتدريب جميع أفراد الفرقة من أجل تجسيد مسرح معقد ومركب.

فى عام ١٨٨٧ بدأ أندريه أنطوان فى باريس، الحركة الواقعية فى المسرح، من خلال عروض المسرح الحر الذى كان يشرف عليه، كما بدأ قسطنطين ستانسلافسكى حركته الطبيعية فى المسرح فى موسكو عام ١٨٩٨، وقد بدأوا كهواة مثل جورج الثانى فى بداية ممارستهم لفن المسرح، تم عملوا على تطوير كافة تقنيات هذا الفن فى التمثيل والتدريبات، بناء على مبادئ جورج الثانى. كما ساهم كل منها بالتنظير والتجريب وقد ظهر جهدهم فى تنظيم الفرق المسرحية، وتطوير تراث المسرح، وإعادة تعليم المشاهدين وإبداع جماليات العرض المسرحى.

وقد عرف كلا من انطوان وستانسلافسكى كمنتمين للمدرسة الطبيعية فى بداية أعمالهما، وإن لم يؤثر هذا فى أعمالهم التى جاءت متعددة الاهتمامات فقد كانا أيضاً مثالين Idealist بأعمالهم التى جعلت من المسرح قوة اجتماعية تعبر عن الحقيقة، وقد أدى بهم الاعتقاد فى

هذه المثالية إلى توسيع مهام الإخراج المسرحى، لتشمل كافة جوانب الإبداع الفنى فى هذا المجال.

ولا تقتصر أهمية هؤلاء المخرجين وغيرهم من الرواد، الذين يتسمون بنفس الروح، لا تقتصر على دفعهم لتطور الدراما الواقعية والطبيعية، ولكن لدعوتهم إلى فتح مجال الإبداع المسرحى لكل الاحتمال اللانهائية من التغييرات الفنية. متأثرين بتطور التيارات العلمية التى ظهرت آنذاك خاصة فى مجال النفس الإنسانية.

ومع ظهور علم النفس والتحليل النفسى، لجأ كثير من المخرجين إلى تفسير أعمالهم تبعاً للدوافع النفسية لشخصياتهم، ولم يعد المخرج معلماً بعد، بل أصبح جزءاً منه محللاً نفسياً، وجزءاً آخر معالجاً نفسياً وجزء أخير غامض غموض الطقوس الصوفية.

وبالتبعية ازدادت مجالات الإبداع فى المسرح، ومع تقدم الواقعية فى المسرح مع نهاية القرن التاسع عشر وبدايات العشرين، وتطور قدرات المخرجين فى استخدام الإشارات الواقعية، ووضعها كنماذج فى معظم العروض المسرحية، عندها تأكدت أهمية المخرج.

المرحلة الثالثة : المخرج صاحب الأسلوب

عندما وصلت الواقعية إلى ذروتها، كان لابد من التطور والتغير الذى انتهى بالاعتراف بدور المخرج فى العملية المسرحية، وقد نسب

هذا التطور إلى موجه من الكتاب الذين بدأوا فى كتابتهم يناقضون المذهب الواقعى فى الكتابة، مما دفع بالمسرحين أيضاً إلى البحث عن أشكال تتماشى مع هذه الموجه الجديدة الرافضة للواقعية.

وهكذا بدأ ظهور المخرج صاحب الأسلوب المتميز، الذى حاول إبداع أعمال أصيلة فى أساليب متميزة. رافضاً الشكل الواقعى، غير مقيد بأشكال جامده ثابتة. وانحصر هدفه فى إبداع مسرح عبقرى، جميل، مثير ، يؤدى إلى اكتشاف جوهر المسرح ونقاءه، والخيال المسرحى الصرف.

من رواد هذه المذاهب أو الأساليب Paul Fort، والذى أقام مسرح الفن فى باريس عام ١٨٩٠ ليهاجم مباشرة مسرح أنتونى ونفس الشئ حدث مع ما يرهولد أحد معارضى ستانسلافسكى من معاصريه. والذى أسس مسرحه المعروف (بالبناء الميكانيكى الحيوى Biomechanical Construction). وتلاهم رواد الرمزية، والتعبيرية، والملحمية، والمسرح الطليعى، الذين فجروا بإبداعاتهم تقنيات جديدة وأساليب متنوعة فى عناصر فن المسرح، مازالت تأثيراتها مستمرة حتى اليوم، وأصبحت بمثابة قواعد يقنن على أساسها لفن المسرح والدراما.

والغريب أن أكبر المؤثرين على هذه الحركة الرافضة للواقعية شخص لم يمارس الإخراج، بل منظر ومصمم مناظر هو "جوردن

كريج" وقد عرض منهجه وآراءه فى كتاب "فن المسرح" ١٩٠٥، والذى شبه فيه المخرج بقائد السفينة، فهو القائد المطلق، الذى يعقد له أمر الحفاظ على السفينة بقرارته – وتدخله فى كل الأشياء، التى تساعد على وصوله إلى تفسير ما يريد" وحتى يتم ذلك لابد أن يكون هناك نظاماً يفرض على الجميع الطاعة التامة للمخرج وبدونها لا يمكن إنجاز أى عمل تام" هكذا قال كريج.

وقد اعتبرت مقالات كريج بمثابة "نهضة فن المسرح" والتى تضمنت تطور كافة النظم التى تعمل فى فنون المسرح. كالتمثيل ، والمناظر، والرقص..إلخ، والتى تتم تحت الإشراف الكامل والتام لهؤلاء الغزاة الجدد لحلبة المسرح الفنية وهم المخرجين المستقلين.

وهكذا ظهر المخرج المعاصر...

وكما قال كريج أصبح هذا العصر هو عصر المخرج، المسئول عن كل وظائف العملية الإخراجية، من التصميم، العروض، والتدريبات حتى يظهر الإبداع المكتوب داخل نص، فى عرض مسرحى مثير ومتميز. يبدع المخرج إتساقه الخاص، ومؤثراته التى تبقى فى الذاكرة.

وكما قال J.Lstyon إن المسرح يعتمد على التواصل بالانطباعات التلقائية، والمخرج هو الذى يبدع مثل هذا الانطباع ويؤكد على تلك التلقائية.

واليوم ومع تطور وسائل الإعلام والتواصل والميديا، لم يستطيع أحد أن يؤثر على وظيفة المخرج والتى تحولت من تعليم ماهو (أساسى) إلى إبداع ماهو قادر على الإثارة والتمييز.

ويشبه البعض وظيفة المخرج المعاصر كالفنان الذى يقف وبيديه لوحة الألوان، وأمامه لوحة من القماش الأبيض، ومطلوب منه أن يحيلها إلى لوحة بعبقريته، والتى تعتمد على كل مكتسباته الفنية والإبداعية المعاصرة والمتوارثة، ومن تفاعلها مع لحظة الإبداع تتفجر طاقاته وقدراته الإبداعية، ليعبر عن كل ذلك فى إبداع جديد متميز.

وهذا ما جعل مسرح شكسبير ويقدم فى أيامنا هذه بملابس معاصرة ويتقبل الجمهور المسرحيات الإغريقية، والكابوكى (مسرح اليابان التقليدى) بجانب عروض الفودفيل الميلودراما الرومانسية، والساتير (الفارس) وكل له فكره وأسلوبه وجمهوره...وهذا بفضل المخرج المعاصر... وكما قال سارتر أن الإنسان يخضع لرغبته فى أن يكون حراً، أم فى المسرح فإن حرية المخرج تواجه بالإمكانات غير المحدودة والتى تحمله مسئولية الإبداع المتميز وعليه أن يختار من بينها ما يتناسب مع رؤيته دون إجبار من مذهب أو أسلوب معين، أو رؤية مقيدة. فهو صاحب الرؤية المرنة والأسلوب المناسب.

الدراســـــة الثانيـــــة

وظائف المخرج

يتمنى كل مخرج عند إخراجه لأى عمل جديد أن يقدم شئ جديد غير مسبوق ويبنى المخرج أمانيه ويخطط لتحقيقها، اعتماداً على اهتماماته الشخصية وتوقعاته من فريق العمل المتعاون معه، وبالطبع اعتماداً على طبيْعة النص المسرحى الذى سوف يقوم بإخراجه.

من جهة أخرى نجد أن معظم إن لم يكن كل ما يقدمه المخرج، يعكس أسلوبه فى التعامل مع الآخرين، وقدرته على توليد الأفكار، والتجسيد الفنى المرئى للمفاهيم، وقدرته كذلك على التعبير عن المشاعر والانفعالات بأدواته.

ويساعد المخرج على ذلك جانبين :

- خيال المخرج.
- وقدراته القيادية.

فالمخرج لابد وأن يكون فى ذهنه على الأقل التخيل الكامل لإطار العمل عند انتهائه. كما يجب أن يحسن قيادة فريق العمل تجاه تحقيق أهدافه غير المنتهية. ذلك أن أهدافه تتغير كلما زادت التدريبات واكتشف الجديد فى النص وفى مجموعة العمل. للدرجة التى قد يأتى العمل فى نهايته مختلفاً تماماً عن التخيل الأول ذلك أن خيال المخرج أو

تخيله هو خيال ثرى مرن وليس مجرد خيال جامد لا يتطور أثناء مراحل العمل لتعديل أو تغير ما يكون فى صالح العمل والذى يأتى فى النهاية محصله اقتراح خيالات الفنانين المشاركين فى إبداع العمل تحت قيادة مخرج، قادراً على استثاراتها.

وإن كانت وظائف المخرج والميكانزيمات التى تقوده أثناء العمل متداخلة ومركبه، إلا إنا هنا ومن أجل الدرس سوف نحاول دراستها بشكل فردى كخطوات منفصلة يمكن اتباعها فى عملية إخراج العرض المسرحى، وعملية الإخراج ذاتها بعناصرها وخطواتها قد تستغرق أسابيع وأسابيع وفى بعض الأحيان شهور أو سنين. وهى فى عمومها يمكن تفسيرها من خلال الخطوات التالية التى يمكن تقسيمها إلى مرحلتين :

١- مرحلة الإعداد والتى تتضمن ، اختيار النص، والأفكار العامة Concepts ، اختيار فريق العمل من المصممين والممثلين.

٢- مرحلة الخطوات الإجرائية :

والتى تتضمن التدريبات، القراءة والتفسير، تم تدريبات الحركة التنسيق والتحضير النهائى للعرض.

مرحلة الإعداد Preparatory

هى مرحلة الحلم الذى يحلم به المخرج، مرحلة نبت الأفكار وازدهارها، وهذه المرحلة قد تستغرق أيام أو شهور أو سنوات، وعادة ما يقوم المخرج بالإعداد لأكثر من عمل فى وقت واحد، وإن كان البعض يفضل أن يعمل بعمل واحد، حتى ينتهى منه ثم يبدأ فى التفكير فى عمل آخر. ومن يشغلهم أكثر من عمل دائماً ما يطفو عملاً واحد على سطح تفكيرهم وحين ينتهوا من إعداده للعرض، تبدأ فكرة ثانية لعمل ثان فى الظهور على سطح التفكير. أو الخيال.

ومرحلة الإعداد .. تبدأ بالانتقال من مرحلة الحلم إلى البدء فى وضع الخطط اللازمة لتنفيذ هذه الأحلام. إلى عالم واقعى من النقاش والتدريبات والتصميمات. وتتضمن هذه المرحلة الخطوات التالية :

١- اختيار النص المسرحى Play Selection :

وهى أهم العمليات التى يقوم بها المخرج بمفرده، والنص الذى يقع عليه الاختبار، يكون أهم عنصر من عناصر العرض، بل هو العنصر الأساسى الذى يستجيب ويتفاعل معه المشاهد، وهو على المستوى الفنى قلب الخبرة المسرحية. لهذا كله يكون النص واختياره من أهم قرارات المخرج لما سيترتب على هذا القرار من أمور كثيرة

تكتمل بها العملية المسرحية، وهناك ثلاث اعتبارات رئيسية تقف أمام اختيار النص :

١- اهتمامات المخرج.

٢- اهتمامات الجمهور المستهدف.

٣- الإمكانات المتاحة لتنفيذ هذا العمل.

وتشكل اهتمامات المخرج أهم الاعتبارات، لأنه لا يوجد مخرج يعمل بالصدفة، أو يخضع للمصادفة فى عمله، أو يحاول إبداع إثارة مسرحية من نص لا يحظى باهتمامه أو إثارته.

ومتى اكتسب النص توافقاً ولو بسيطاً مع اهتمامات المخرج فإنه سوف يسعى للبحث عن الكثير من عوامل الإثارة القابعة داخل النص وأن يعايش فى خياله كل الإمكانات المسرحية التى يمكن أن تتوفر لهذا النص.

من جانب آخر يضع لاهتمامات الجماهير من المشاهدين أهمية خاصة، ذلك أنهم هم الذين تكتمل بهم العملية المسرحية. وبهم يكتمل حلم المخرج كوجود حقيقى. لذلك فإن إشباع احتياجات الجماهير وتقديم ما يبحثون عنه فن المسرح. يشغل حيزاً كبيراً من فكر المخرج فمن الناحية العملية. لابد من التأكد من ذهاب المتفرج للمسرح، ومن الناحية الفنية

لابد أن تجد المسرحية الرضى من المشاهدين، الذين يجدون فيها أنفسهم أو بعض منها.

وعلى ذلك لا تقتصر المسرحية أو العرض المسرحى بالنسبة للمخرج على النص والممثلين والمصممين فقط، ولكن أيضاً المشاهدين، الذين يتجه إليهم بكل عناصر العملية الإخراجية ليخاطب مشاعرهم ووجدانهم وتوقعاتهم، بالتركيز الذكى الذى يوظف به عناصر العرض.

لذلك فالمخرج الذى يتجاهل اهتمامات وذكاء المشاهدين، يقدم عرضاً ضعيفاً فى إبداعه وقدراته.

وتتوزع اهتمامات المشاهدين ما بين العروض الغنائية، والاستعراضية، والمأسوية، والكوميدية، والهزلية والميلودرامية، والتجريبية والطليعية، والاجتماعية الواقعية (المحملة بالكثير من القضايا الاجتماعية) وهناك مشاهدون يهتمون بالكتاب الجدد والمسرحيات الجديدة.

باختصار هناك مشاهدون لكل نوع من أنواع المسرحيات، وعلى المخرج أن يحاول جذب جمهوره المستهدف من خلال فهمه وفهم احتياجاته واهتماماته ويحاول أن يشبعها له.

أما بالنسبة للإمكانات والقدرة المتاحة للعرض، سواء أكانت قدرات مادية أو بشرية، وهذه الإمكانات ومداها يرتبطان بسؤال المخرج

لنفسه، هل يفهم المسرحية جيداً حتى يمكنه استخلاص أفكارها، هل الوقت والمكان مناسبان لعرضها، هل الميزانيات المتاحة تكفى لإنتاجها كما يحلم، هل هناك ممثلون يملكون من الخبرة والإمكانات ما يلزم لتقديم العمل بصورة جيدة تناسب مع أسلوب المخرج.

جميعها أسئلة لابد من الإجابة عليها لبدء خطة العمل

٢- استخراج الأفكار الهامة من النص Concepts :

تقرأ اليوم العديد من المقالات النقدية التى تكتب عن دور المخرج فى تجسيد الأفكار المختلفة للنص المسرحى، وعن التصور الإخراجى أو الرؤية الإخراجية، ويقصد به الفكرة أو المفهوم الأساسى الذى يعتبر جوهر المسرحية بالنسبة للمخرج ويقدم من خلاله المعلومات المختلفة حول عناصر العرض كله.

والمقصود هنا، أن ننظر بشكل خاص لكل تلك الأفكار التى قد يصعب على القارئ العادى أن يتعرف عليها، بل يتطلب استنباطها مخرج ذو حدس جديد، متوقد ، وترتبط هذه الأفكار بعناصر النص من حدث أو شخصيات، أو أسلوب كتابة، ومهمة المخرج استنباط كل ذلك وتفسيره لخيال المشاهدين.

واستنباط وتشكيل الأفكار الأساسية إخراجياً، يتم على مستويى الوعى واللاوعى لدى المخرج، ويسعى المخرج لتجسيدها.

وتبدأ بذور الأفكار أو الفكرة الأساسية فى الإنبات داخل ذهن المخرج، بمجرد قراءته الأولى للنص المسرحى، ثم تبدأ فى النمو والتطور بتكرار القراءة، أو مناقشة النص، وبتطورها تتحول الفكرة. إلى صورة خيالية أو ذهنية يتخيل فيها المخرج العمل، وتأثيره على المشاهدين وكيفية تجسد شخصياته وأفكاره على خشبة المسرح.

وهذه الصئورة تعتمد على خيال وذكاء المخرج وقدراته العقلية، وثقافته العامة والخاصة بفن المسرح. ومعرفته بالأحداث التى تتعرض لها المسرحية، وحتى تطابق الواقع، ومعرفته بشخصيات من الحياة متشابهة لهؤلاء الذين سيتعرض لهم، لذلك معرفته بطبيعة الأفكار والأيديولوجيات التى تتحكم فى اهتمامات وأفعال المشاهدين.

وتتفاعل العمليات الفكرية التى تتطور بها الفكرة ما بين العالم الداخلى للمخرج والعالم الخارجى المحيط به، فى سلسلة من الانفعالات والمشاعر التى تبدأ مع الانطباع الأول. وتنتهى بالصورة التى يمكن أن يعبر بها عن هذه الأفكار تبعاً لطبيعتها التى تتنوع ما بين اجتماعية أو فلسفية ...إلخ، وغالباً ما يلجأ فى تجسيده لهذه الصورة إلى تفسيراته الخاصة. والإطار العام الذى يحقق رؤيته للعرض.

ولما كانت الفكرة الأساسية هنا، هى إبداع المخرج الخاص الذى يسعى لتحقيقها واقعاً على خشبة المسرح، وحتى ينجح فى تحقيقها،

تكون هذه الفكرة بصورتها النهائية هى محددات عمليات الاختيار للمصممين والممثلين، الذين يختارهم للتعاون معه. كما تكون محور النقاش الدائم طوال خطوات خطة العمل : وبذلك إن كان الإخراج يعنى التوجه بعناصر العرض لاتجاه معين، تكون الفكرة الأساسية هى الخطوة الأولى والأكثر جدة فى تحديد هذا الاتجاه.

٣- اختيار المصممين Designers :

وهم مجموع الفنانون الذين يساعدون على تحويل أفكار المؤلف والمخرج إلى مؤثرات مرئية ومسموعة، تعمق وتفسر هذه الأفكار وتثير المتعة لدى المشاهد. لذلك يشكل اختيار المناسب منهم لمهمته خطوة هامة لإنجاز عملية الإخراج.

ولأن المخرج هو صاحب الفكرة العامة الأساسية فى العرض، ويعتبر العرض هو إبداعه الخاص، لذلك فإن المخرج هو المسئول الأول عن اختيار هؤلاء الفنانين، والتعاون معهم، ذلك التعاون الذى يساعد على صقل وتطور الأفكار الأساسية لتصل من مرحلة الحلم إلى مرحلة الواقع. ولا يتم اختيارهم تبعاً لذلك اعتباطيا أو بشكل عفوى، بل تخضع بالضرورة لعدة اعتبارات فنية كبيرة.

وعادة ما يبذل المخرج جهداً فائقاً حتى يجد فى النهاية المصممين الذين يشعر معهم ليس فقط بالتكامل الشخصى، بل أيضاً بالاحترام والتناغم فى الرؤى والأفكار الفنية والقدرات الإبداعية.

ومثل أى عمل مبنى على التعاون، تؤدى العلاقة الناجحة بين المخرج وفريق المصممين، إلى مزيد من تبادل الأفكار، والخطط، والمشاعر، والاقتراحات التى تساعد على نجاح العمل.

٤ – التصميم Designing :

تبدأ الخطوة الأولى فى تحول الأفكار والأحلام إلى شئ ملموس فعلى، خلال مراحل التصميم لجوانب العرض وعناصره من ديكور ومناظر وملابس وموسيقى وإضاءة...إلخ وهى الجوانب التى تحول الأفكار إلى مدركات مرئية محسوسة.

وعمل المخرج فى هذه المرحلة مع المصممين لا يتعدى عرض الاقتراحات المختلفة ومناقشاتها ومحاول تصويب بعضها، من أجل الوصول لأنسب الحلول الفنية التى تساهم فى تنفيذ عناصر العرض، ويعتمد نجاح هذه المرحلة على طبيعة خصائص الشخصيات المشاركة من المصممين وتوقعاتهم.

ويترجم فريق العمل هذا، مناقشاته إلى نتائج ملموسة ومحددة.. فمن خلال هذه المناقشات يتم تحديد شكل خشبة المسرح أو مكان التمثيل

والأزياء الممكن استخدامها، والمؤثرات المختلفة، وتعمل المناقشات المستمرة هنا على تقريب وجهات النظر والاهتمامات، والتى تتم فى سلسلة من المقابلات الشخصية، إما على المستوى الفردى بين المخرج وكل مصمم على حدة، أو بين فريق العمل ككل، بقيادة المخرج بالطبع.

وفى هذه المناقشات ، يناقش المخرج أفكاره الأساسية، واقتراحاته المختلفة التى تساعد من وجهة نظره وخبراته على تحقيق رؤيته الفنية بالألوان، والصور، والفراغات، والملمس، والتقنيات المساعدة... ثم يعرض المصممون أيضاً أفكارهم ونماذج من أعمالهم (اسكتشات) ورسومات ومجسمات، ورسومات بيانية، وأنواع من الأقمشة، والتفاصيل التقنية.

وبعد أن يقم اتفاق الجميع وتقارب وجهات النظر، والانتهاء من مناقشة كافة التفاصيل، تبدأ عملية وضع اللمسات النهائية حول المناظر، الملابس، الإضاءة، فراغات التمثيل.

ومهما كان الإبداع فلابد أن يكون الرأى النهائى للمخرج. ومثل هذه المناقشات والجلسات المستمرة، تقلل من مخاطر رفض تصميم ما، وما يترتب عليه من خسارة فى الجهد والوقت، ومنها تأتى أهمية اتسام العلاقة بين المخرج، وفريق العمل، بروح التعاون، والمشاركة فى

المسئولية لتطوير الإبداعات الفنية المختلفة، وليس علاقة المواجهة بين أعداء، يحاول كل منهم الإقلال من شأن الأخر.

٥- توزيع الأدوار Casting :

ويقصد به اختيار الممثل المناسب للدور المناسب، ويشكل توزيع الأدوار تسعون فى المائة من نجاح عملية الإخراج، فالممثلون فى المسرحية لا يقتصر دورهم، على جذب انتباه المشاهدين فقط، بل انهم أيضاً يقدمون لهم كل ما يهتموا به ويشكل اهتماماتهم من خبرات ستلتصق بذاكرتهم للأيام التالية، فإن لم ينجحوا فى التعبير عن هذا الاهتمام، فإنهم سوف يفقدون أى تأثير لأى حضور مسرحى.

ومع تنوع عناصر العرض المسرحى، والتى يخضع كل منها لمعيار خاص فى اختياره وتنفيذه. نجد أن أهم هذه العناصر بالنسبة للمشاهد تنحصر فى الممثلين، فالممثلون هم البشر، هم الصورة التى يجد فيها كل واحد أو فرد من الجمهور ذاته، لذلك يميل إليهم ويتوحد بهم.

لذلك لابد وأن يكون الممثل، صادقاً مع دوره، مناسب له متوافقاً معه، بشخصيته، وبعده الجسمانى، وخصائصه الصوتية، وقدراته الفنية، وموهبته وحضوره، وجميعها خصائص الممثل الجيد القادر على التأثير على المشاهدين ، وإنجاح العرض والفرقة.

لذلك فإن الخطأ فى توزيع الأدوار، أو توزيع الأدوار غير الموفق Mis Cast، أو اختيار ممثل فى حاجة لمزيد من التدريب والخبرة، قد يشكل مشكلة إلى أى عرض حتى ولو كان مرشحاً لدور صغير. وبالضرورة لن يؤثر هذا على التمثيل وحده، بل على كافة الجهود المبذولة فى العرض، فالعرض المسرحى ينظر إليه كوحدة فنية متكاملة وليس كعناصر فردية وأهمها الممثل، الذى يتعامل معه المشاهد مباشرة، فإن لم يحقق الممثل النجاح المنشود.. فقد تعاطف المشاهد مع العرض ككل.

وعادة ما يتم اختيار الممثلين الجدد عن طريق الاختبارات التى تتم فى جلسات استماع ومقابلات شخصية، أما النجوم المعرفين، فيتم اختيارهم تبعاً للمعرفة المسبقة بهم وقدراتهم على جذب الجماهير.

وفى جلسات الاستماع عادة، ينظر المخرج إلى العديد من الأمور، التى تحددها متطلبات العمل والمسرحية، وعموماً فإن ما يهم المخرج من خصائص يسعى للبحث عنها لدى الممثل الجديد، تنحصر فى : مدى تدريباته وخبراته، مدى مناسبته للأسلوب الذى ستقدم به المسرحية، قدراته الخاصة على تشخيص شخصية معينة فى المسرحية، قدراته ومهاراته الشخصية، وحضوره المسرحى، وإنجازاته السابقة، واتجاهاته نحو العمل، والالتزام والتعاون مع فريق العمل.

ويذكر تاريخ المسرح العديد من العروض المسرحية التى أصبحت علامة فى هذا التاريخ، بسبب نجوم كان اختيارهم لأدوارهم موفقاً فسطروا سطوراً عن أعمالهم فى تاريخ المسرح. كما يذكر أيضاً عروضاً لم تحظى بنجاح أو قبول مع توفر كافة الإمكانات الجيدة لها. لأن الممثلين لم يتم اختيارهم بالشكل اللائق والمناسب.

ثانياً : مرحلة التنفيذ Implementation

بعد اختيار النص، وتحديد أفكاره الأساسية، واختيار المصممين ومناقشة أفكارهم، واختيار الممثلين، تبدأ عملية إخراج العرض فى التقدم من مرحلة الإعداد إلى مرحلة التنفيذ. حيث تبدأ التدريبات بخطوات استكمال الخطة والانتقال من مرحلة المناقشة الشفاهية إلى مرحلة وضع الأفكار على الورق ثم على خشبة المسرح.

تبدأ مرحلة التنفيذ من أولى جلسات التدريبات التى يجتمع فيها الممثلون مع المخرج كفريق عمل، حيث تظهر قيادة المخرج وتحكمه فى الجميع وقدرته على أن ينقل إليهم كل مشاعر التوتر والقلق المثير لإبداعاتهم ذلك القلق الذى ترتفع وتيرته كلما اقترب موعد رفع الستار عن العرض أمام المشاهدين. نفس القلق الذى يشكل قوة المخرج الدافعة للعمل، والتى تختلف بالضرورة من مخرج لأخر.

أولى مراحل التنفيذ تعرف بجلسات أو تدريبات المنضدة، حيث يتم قراءة النص وتفسيره وطرح الأفكار الأساسية كما يراها المخرج وخطته المقترحة لتنفيذها بالنسبة للمثلين، تم مناقشة كل ذلك مع الممثلين والإجابة على تساؤلاتهم واستفساراهم والسماع لتعليقاتهم، حول الخطة والأفكار خاصة ما يتعلق منها بالشخصيات وأسلوب تجسيدها ومدى مناسبة الحوار المكتوب للشخصيات، ولقدرة الممثل على التدفق الفكرى.

فى هذه الجلسات يسمح بالتغيير بالحذف والإضافة والتعديل، الذى لا يمكن السماح به فى الخطوات التالية حين يصعد الممثلون على خشبة السماح لتدريبات الحركة. لذلك فى بعض الأحيان يمكن للمؤلف أن يحضر مثل هذه التدريبات لمساعدة المخرج فى الإجابة على بعض التفسيرات.

١- تدريبات الحركة Staging :

ويقصد بهم وضع الممثلين على خشبة المسرح، وتخطيط الحركة المناسبة للشخصيات تبعاً للمواقف المسرحية المختلفة وبأسلوب فنى مؤثر.

ويعتبر هذا الجزء من أهم وظائف المخرج التى يشعر بها الجميع، فهو الجزء من العمل الذى يتوقع أن يقوم به المخرج بشكل جيد، كما أنه الجزء الوحيد الذى يراقبه الجميع أثناء العمل، باعتباره محور أو جوهر العملية الإخراجية، والمرآة التى تعكس منذ الخطوات الأولى للممثل كثير من التوقعات حول نجاح العمل.

لذلك لا نتعجب أن رأينا المراجع التقليدية لفن المسرح وهى تسهب فى الحديث عن هذه الوظيفة. ذلك أن المسرح كوسيط، يعتمد على وجود الممثل فى المكان والزمان، المكان الذى يعرف بمساحة

التمثيل، والزمان الذى يحدد فترة وقوع الحدث وديناميكياته الدرامية أو ما يعرف بالإطار.

<u>وتهدف تدريبات الحركة إلى :</u>

١- التركيز على تجسيد الأفكار الأساسية للمسرحية.

٢- توضيح خصائص شخصيات المسرحية.

٣- إثارة الاهتمام بالحدث.

٤- تحقيق الجانب الجمالى للإطار العام للمسرحية.

٥- إبداع عناصر التشويق والإثارة اللازمة لإحداث المسرحية.

٦- بشكل عام تحفز وتستثير المشاعر المسرحية فى كل عناصر العرض.

وتخطيط الحركة يعتمد على شكلين من الحركة يعرف الأول منها بالحركة العامة أو الخطوط العامة للحركة (blocking) والتى تشير إلى وقت ومكان دخول وخروج الشخصيات، وخطوط واتجاهات الحركات العامة صعوداً أو هبوطاً (فى خطوط مستقيمة) أو مروراً بالميل (فى خطوط مائلة)، وباقى خطوط الحركة العامة. وخطوط الحركة العامة تعبر عن تفاعل الشخصيات داخل الحدث، كما تعتبر الأساس المادى لأداء الممثلين. والعديد من الممثلين قد يتذكرون بصعوبة مسار وخطوط الحركة حتى يتذكروا أركانها الأساسية المصاحبة لها.

وعادة ما يقوم المخرج بتحديد الخطوط العامة للحركة بواحد من أسلوبين.. الأول أما بتحديدها قبل التدريبات على الورق Preblocking والثانية بالسماح للمثلين بارتجال الحركة أثناء التدريبات ثم يقوم بتثبيتها فى التدريبات النهائية قبل رفع الستار. وغالباً ما تتم الاستعانة بالأسلوبين معاً. ويعتمد فى ذلك على أسلوب المسرحية، وجدول التدريبات، وطبيعة الممثلين، وأسلوب المخرج، وإن كانت الفترات القصيرة التى تتم فيها التدريبات، تفرض النوع الأول لعدم إهدار الوقت الذى قد يتسبب فيه أسلوب إرتجال الحركة. وإن كان كلاً من الأسلوبين يحقق أفضل النتائج مع الأيدى الخبيرة وتوفر الوقت المناسب. كما قد يتسبب كل منهما فى حدوث أخطأ كبيرة، إن لم ينفذ بشكل جيد.

وفى معظم أجزاء المسرحية يمكن استنباط الخطوط العامة للحركة من خلال التفاعل الطبيعى للشخصيات مع بعضهم البعض وأفعالهم وردود أفعالهم أو تبعاً لدوافعهم النفسية أو حسب وجهات نظرهم، وأهمية التركيز على ما تقوله بعض الشخصيات. ويكون هذا متضمناً لسطور النص. لذلك فإن التخطيط الجيد للحركة يمكن أن يلعب دوراً كبيراً فى إحياء النص وخلق الإثارة المناسبة.

والأمر لا يسير بمثل هذه البساطة، لأنه قد يحدث فى لحظات من التدريبات، أن تتفجر فى ذهن المخرج أو أحد المثلين اختيارات

لحركات مبتكرة تثير الدهشة وتؤثر فى الجميع بشكل غير متوقع، لكنه يرتبط باللحظة الدرامية التى يتفجر فيها إبداع البعض.

كما نلاحظ فى العديد من المسرحيات وجود أشكال حركية خاصة تحتاجها بعض المشاهد، كالمبارزة والرقص مثلاً، وهذه المشاهد تتطلب جهداً يختلف عما تحتاجه الحركة العامة، لذلك يتم إخراجها بواسطة مخرج متخصص، كمدرب السلاح، أو مصمم الرقصات. والذى يعمل بشكل مباشر مع المخرج. وهذا شئ وارد فى معظم المسرحيات القديمة والمعاصرة.

وأخيراً هناك نوع ثالث من الحركات المغرقة فى الخصوصية يتم آدائها داخل خطوط الحركات العامة تعرف بالحركات الخاصة (Business) وهى التى تشير إلى أدق خصوصيات الشخصية وتفاعلها ودوافعها، فهى قد ترتبط بمهنة ما، أو شعور ما، أو دافع نفسى ما، ومنها، إشعال السيجارة، أو شرب الماء بطريقة معينة أو الضغط على شئ ما، أو أسلوب الإجابة على تليفون.. إلخ، وهذه الحركات الخاصة هى التى تطفى على الشخصيات مصدقياتها وعمقها، ومعظم هذه الحركات الخاصة يترك إبداعها للمثل، وتأتى بشكل تلقائى أثناء التدريبات، كما يمكن أن تكون إستجابة لإثارة توجيهات المخرج. والمخرج هو من يقوم فى النهاية بالاختيار من بين هذه الحركات ما

يناسب العمل ويثبته فى العرض النهائى ليصبح جزء من الحركة العامة للمسرحية.

وكل من الحركات لعامة والخاصة التى يؤديها الممثلون، تتداخل وتمتزج مع باقى عناصر العرض المسرحى فى وحدة مركبة قادرة على الإيحاء بالمعنى العام الذى يريد العرض إيصاله للمشاهدين ومع أسلوب المخرج. وكلما نجح المخرج فى إبداع مثل هذا التناغم بين حركة الممثلين والملابس، والمناظر، والمشاهدين، تحول المسرح إلى قطعة من الحياة.

٢- قيادة الممثلين Coaching-Actor :

والمخرج هنا بمثابة المدرب للفريق، وعملياً تستغرق هذه الوظيفة الخاصة بالمخرج معظم وقته، وتبدأ من أول لقاءاته مع فريق الممثلين. حيث يقوم بعرض، الأفكار، والتفسيرات، والرؤية المحتملة، وأسلوب تقديم العرض المسرحى، كما أنه هو الذى يحدد برنامج وطريقة العمل والتى تؤدى إلى العرض النهائى.

كما أن المخرج من يقود التدريبات، وهو صاحب القرار النهائى حول المناقشات النشطة، والارتجال، والتدريبات، والمحاضرات، والأبحاث، والحركات الأساسية، وصقل كل ما يتم خلال فترات

التدريب، إنه المخرج الذى يقود مثل هذه الأنشطة وعينة على الهدف النهائى للعرض.

علاوة على ذلك، يكون المخرج ممثلة مثل مدرب الفريق الرياضى، يكون مسئولاً عن استثارة أقصى جهد لفريق العمل، وأن ينمى لديهم الحس المرتفع بالعمل الجماعى، ولما كان العمل المسرحى يتطلب من الممثل أن يكون قادراً على التحكم فى انفعالاته النفسية، والبحث عن دوافعه، فعلى المخرج هنا أن يوفر المناخ الذى يسمح للمثل بالشعور بالحرية، لإطلاق العنان لحساسيته وإبداعه.

فالمخرج الجيد هو الذى يقود الفريق، والعظيم هو الذى يثيرهم ويدفعهم تجاه الإبداع.

٣- الإيقاع Pacing :

يعتبر الإيقاع العام للمسرحية من أهم العناصر التى يلتفت إليها المشاهد والناقد معاً، لدرجة أن العديد من المقالات التى تكتب عن العرض تفرد صفحات كثيرة لمدح أو ذم العرض تبعاً لما يعرف (بالإيقاع العام) فى مصطلحات ترتبط (بإيقاع جيد) = (مخرج جيد).

والمخرجين الجدد أو أصحاب الخبرة القليلة يتصورون أن الإيقاع يعنى معدل نطق الحوار " وهنا قد يحاولون سعياً وراء مزيداً من

الحيوية والإيقاع، إرشاد الممثلون بالحركة والنطق بسرعة، وأن يكونوا أكثر حيوية، وأن تنطق هذه الجملة أسرع.

ويعرف الإيقاع أساساً بالبناء الزمنى المركب، والذى ينمو ويتراكم من خلال العديد من المتغيرات والعوامل " مثل الصدق، الإثارة ، المناخ العام، وإيقاع الحياة العام، كما نراه فى دقات القلب ، التنفس، والضحك غير المتوقع".

فعلى سبيل المثال هناك لحظات تستغرق وقتاً ، مثل لحظات التوتر، لحظات التفكير، التذكر، هذه اللحظات هى التى يتكون منها الإيقاع، وليس من السرعة فى الأداء.

ويتحدد الإيقاع العام للمسرحية، بكم وكيف توصيل المعلومات للمشاهد وعلى المخرج أن يحدد كم الوقت اللازم للمشاهد حتى يتقبل هذه المعلومة وفهمها. ففى المسرحيات الكوميدية (الفارس) لا يحتاج المشاهد غالباً، أى وقت لتجميع المعلومات، لذلك يكون الأداء بها سريع، فالمشاهد يتلقى المعلومة من الممثل ، وربما لحظة خروجه من على خشبة المسرح.

أما فى الدراما النفسية، فقد يحتاج المشاهد إلى فهم أكثر عمقاً للشخصيات والقضايا المطروحة، حتى يتحقق للمسرحية هدفها، من خلق تعاطف ما بين المشاهد والعرض، وأن يقارن بين حياة الشخصيات فى

المسرحية، بحيانه هو فى الواقع، وأن يضع نفسه مكان الممثل الذى تعاطف معه، وأن يندمج مع وجهات نظره. ونفس الشئ يحدث مع الدراما السياسية التى تتطلب إثارة القدرات الناقدة للحياة والمجتمع لدى المشاهد كمتطلبات لفهم ما يحدث على خشبة المسرح. وهذا يتطلب وقت، يمكن لإيقاع العمل توفيره للمشاهد.

وكما تتكون السميفونية الموسيقية من عدد من الحركات المتفاوتة فى سرعتها، كذلك إيقاع المسرح، لابد وأن يتضمن مشاهد تمتاز بالتنوع فى الإيقاع ما بين البطئ، والمتوسط، والسريع، فالإيقاع السريع يؤدى إلى جذب انتباه المشاهد بشكل حاد. والبطئ، يمنح المشاهد الفرصة فى التفكير ومناقشة أحداث المسرحية.

٤ – التنسيق Coordination :

وهى المرحلة قبل الأخيرة من التدريبات أو هى ما تعرف بالتدريبات النهائية، والتى تزداد فيها مسئولية المخرج تجاه التنسيق بين عناصر العرض المسرحى، وأن يقرب ما بين الأفكار والتصميمات، والتمثيل وخشبة المسرح (حركة الممثل) ، والإيقاع وعناصر العرض، وفى هذه المرحلة لابد وأن يتم التوفيق بين كل العناصر التى تطورت بشكل منفصل، وضبطها، وصقلها، ووضعها فى أفضل صورها فى السياق العام للعرض، فالممثلون يجب أن يرتدوا الأزياء تحت الأضواء،

وأن يتحركوا أمام المناظر، والإيقاع العام يجب أن يتضمن فترات تغير المناظر، والأداء الصوتى للمثل يجب أن يتلاءم مع أجهزة الصوت والمؤثرات، والأفكار الأساسية يعاد مراجعتها فى ضوء معقولياتها، وهنا يسأل المخرج نفسه عدة أسئلة، مثل : هل التيمة (الفكرة الأساسية) واضحة، هل الصوت واضح ومسموع، هل الملابس جاهزة ؟ هل هناك تركيز على النص (الحوار) ؟ هل المسرحية تثير الاهتمام وغيرها من أسئلة لابد وأن يجد لها المخرج الإجابات.

ومن هذه التدريبات النهائية (تدريبات التقنيات) والتى تقام فيها المناظر، وتستخدم الإضاءة وأجهزة الصوت، (وتدريبات الملابس) حيث يرتدى الممثلون أزياؤهم، ويستخدموا المكياج لأول مرة ، هنا يقف المخرج فى مفترق طرق، لأنه مازال المسئول الأساسى على أى قرار نهائى حول زمن العرض والتوازن ما بين العناصر المسرحية.

وفى هذه التدريبات يركز المخرج على دوره التنظيمى أكثر من دوره الإبداعى. فيدون بأوراقه مئات الملاحظات، ثم يعيد مراجعتها مع الجميع،حتى يكسب العرض ذلك التميز المطلوب، والذى يميزه عن عروض الهواة والأدعياء.

والفرق بين هذه التدريبات واللقاءات الأولى للمثلين مع المخرج، إنه فى الأخيرة تكون المسرحية كلها فى عقل ورأس المخرج، أما فى

البروفات النهائية، فإن المسرحية تنتقل إلى رأس وعقل الممثلين، الذين يواجهون المجهول بالنسبة لكيفية تقبل المشاهد للعرض. وهو المعلم الجديد الذى سيواجهونه.

٥- العرض Presenting :

إنها ليلة العرض الأول والتى يحدد المخرج فيها أهدافه التى تنحصر فى المشاهدة وتقويم العرض والتعرف على استجابة المشاهد، وتحدد هذه الليلة مصير العرض، فإما أن تكون بداية سلسلة من الليالى أو العروض، أو تكون بداية لبعض التدريبات المستقبلية. فى بعض أو كل عناصر العرض، بداية من إعادة كتابة حوار أو مشاهد، وإعادة التفكير فى بعض ما يقدم، وفى هذه الليلة قد يتجاوز بعض المخرجين وظائف المسرح المعروفة ليقوم بعدد من الوظائف ككتابة مذكرات عن العرض ومقالات يقدمها للجرائد والمقابلات الصحفية، كما يتفحص دار العرض ونظافتها، ديكور الكافيتريا والاستراحة، كما يمكن أن يلعب دور المشاهد الإيجابى، بتهنئة الجماهير ومناقشة النقاد، وقيادة الضحك والتصفيق فى الصالة، وهذا قد يكون مقبولاً فى مسارح الهواة أكثر منه فى مسارح المحترفين.

أما أكثر وظائف المخرج فى هذه الليلة، فهى استمراره فى تقويم عناصر العرض لتحقيق مطالب الجماهير الأمر الذى قد يؤدى إلى إحداث تغيرات أثناء عرض المسرحية وأثناء العروض.

ولا تنتهى مهمة المخرج بالعرض، بل هناك مخرجون يزوروا العروض على فترات لملاحظة العرض والممثلين الذين قد ينالون من المخرج التشجيع، أو التأنيب لخروجهم عن الخطة العامة للإخراج.

أليس المخرج هو صاحب العرض ؟

* أندريه أنطوان : (١٨٥٨ – ١٩٤٣) :

يقترن اسمه بنظريتى الجدار الرابع والواقعية الفوتوغرافية فى المسرح الحديث. ومثل ساكس منتجين وستانسلافسكى كان يسير على نفس الدرب الطبيعى، ولعل إصراره على إخراج العرض المسرحى داخل إطار من التفاصيل الظاهرة هو الذى جعل النقاد إلى يصفونه بأنه يتعمد نقل صورة مطابقة للحياة اليومية على المسرح.

* أدوارد جون كريج :

من رافضى الواقعية – منظر لفن المسرح – أخرج عدد قليل من المسرحيات، تخلص من نظام الكواليس (الأجنحة) والزوائد الخلفية من ستائر وقطع ديكور تقليدية، واستغنى عن المنظر المرسوم، واعتمد فى مؤثراته المسرحية على مزيج من الفراغ والنسب الجمالية، وإضافات شاملة من المؤثرات الصوتية الملونة لإضفاء جو عام على المسرحية، والمناظر لديه لابد أن تعطى إيهاماً للواقعية المتخيلة، عن إعطاء تفاصيل للواقعية الحقيقية.

* فيسفولود مايرهولد (١٨٧٤ – ١٩٤٠) :

مخرج وممثل روسى من الرواد المعاصرين أنشأ فريق الدراما الحديث (١٩٠٢ – ١٩٠٥) تأثر بجورد كريج – خاصة بما يتعلق

بالممثل، والذى اختزل دورة يصبح ترساً فى عجلة المخرج. وفى عام ١٩١٣ أنشأ أستوديو الممثل الخاص به. ومع الثورة الروسية أعاد تنظيم المسرح وأخرج أول مسرحية روسية، وأبدع أسلوب الميكانيكا الحيوية للممثل والتى تتضمن التوازن ما بين التدريبات الرياضية (أكروبات) ودراسة تفصيلية للجسد وإمكاناته التعبيرية. وكان من رواد الواقعية الاشتراكية فى المسرح. ويعتقد إنه مات فى السجن.

الدراسة الثالثة

أساليب إخراج الدراما الحديثة والمعاصرة

ارتبط ازدهار المسرح، بفترات الازدهار في التاريخ، مثل بداية العصر الذهبي في أثينا، والعصر الاليزابيثى في إنجلترا، وعصر لويس الـرابع عشـر فـي فرنسـا، لكن أعظم فترات ازدهار المسرح على الإطلاق، هي الفترة الحالية التي يطلق عليها الفترة الحديثة.

لذلـك يمكـن القـول بأن عام ١٨٧٥، يعتبر التاريخ الحقيقي للمسـرح الحديـث في أوربا، وأن كان يلوح في الأفق بعض الحركات المسـرحية التي تعرف بما بعد الحداثة، إلا أنه ما زال الاعتقاد راسخاً فى أن الدرامـا الحديثة استفادت بالتقاليد المتوارثة عن المدارس السابقة فى ازدهارها.

بمعـنى أن الدرامـا الحديثة وإن كان ازدهارها قد بدأ مع عام ١٨٧٠ ، إلا أن جـذور تطورهـا تمتد بعمق داخل السياقات السياسية والاجـتماعية التي أصابها التطور أيضا خلال القرن الثامن عشر، وفي عصـر التـنوير والاستقلال، في أوربا ذلك الازدهار الذي ساهمت فيه الـثقافة الأمـريكية الحديثة والتي بدأت تؤثر في أوربا في القرن الثامن عشر.

فـــي محاولة لتفسير ذلك، نجد أن القرن الثامن عشر يعتبر قرن الثورات، فقد شهد الثورة الأمريكية (١٧٧٦) والثورة الفرنسية(١٧٨٩)، والتي انعكست على تغير البناء السياسي والفكري للعالم الغربي. واكب الـــثورات السياســـية، ثـــورة كبرى في مجالى الصناعة والتكنولوجيا، واللاتـــي أثـــرتا على النظامين الاقتصادي والاجتماعي في معظم بلدان العـــالم. وفـــي ظل هذه الثورات ، والتغير والتطور في العالم، تطورت أيضاً وبشكل هائل وسائط التواصل والنقل، وتطورت الحركات الفكرية ، وظهـــرت أشـــكال ومدارس جديدة في الإبداعات الأدبية، والفنية كما ظهرت مصطلحات سياسية وممارسات اجتماعية جديدة، كالديموقراطية وازدياد الثروات العامة والخاصة. وتحول العالم من مجتمع الريف إلى مجـــتمع المـــدن المتحضـــرة. وبدت أوربا في اوج ازدهار الحضارى المـــتعطش المـــنطن لـــلوحدة الاجتماعية، كل هذا جعل الأرض خصبة لظهور مسرح المدينة كشكل حضاري كما نعرفه الآن.

تـــلقائيا، واكب وأعقب هذه الثورات، ثورات أخرى في الفلسفة والعـــلم، والفهـــم الاجتماعي، والعقائد ، والأيديولوجيات، ساعدت على تطـــور فهـــم الإنسان وإدراكه، فمنذ عصر لويس الرابع عشر، ظهرت كـــثير مـــن الأبحـــاث والدراسات، والنظريات التي أكدت على إنسانية الإنســـان، ومـــنها نظـــرية دارون التي نادت بأن الإنسان ليس حيوانا

متدرجا من سلالات أخرى، لكنه مخلوق مميز يشارك باقي الكائنات في الكثير من الخصائص، خاصة القردة العليا. كما ظهرت كتابات سيجموند فـرويد حـول اللاشعور، وكارل ماركس ونظرياته التي أكدت على أن جميـع السـلوكيات الإنسـانية تستند على أسس اجتماعية، واقتصادية، وطبقية.

أخـذ المسـرح جـذور الـتطور مـن هذه الثورات السياسية والاجتماعية والعقلية، حتى أصبح مسرح التحديات والخبرات والتجريب كمـا نعرفة اليوم، لا مسرح القواعد والخطاب البسيط، أو مسرح البطل المطلق والشرير، أصبح مسرحا يحاول أن يكشف عن قدر الإنسان في عالم معقد وصعب.

<u>المناهج الرائدة Precursor:</u>

<u>الرومانسية Romantics :</u>

يعتـبر المسـرح الـذي أبدعه الرومانسيون من أوائل الأشكال المسـرحية التي حاولت التصدي للقائم من قواعد المسرح الموروثة عن الكلاسيكية الحديثة، والرومانسيون هم مجموعة من الفنانين الذين قادوا في أوربا مع نهايات القرن الثامن عشر، حركة فنية، وصلت ذروتها مع بدايات القرن التاسع عشر، على أيدي فنانين كبار منهم في مجال الدراما والأدب جوتـه، وفيكتور هوجو، والكسندر دوماس في فرنسا بأعمالهم

فاوســت لجوتــه (١٨٠٨) وهارنانى لهوجو (١٨٣٠) والفرسان الثلاثة لدوماس الأب (١٨٤٤)، والتي حاولوا فيها الخروج من تقاليد الكلاسيكية الحديــثة الجــامدة، مــن خــلال الــنظم المتوهج، والأحداث العنيفة، والمغامــرات ذات الطــبيعة المــلحمية، والمشاعر الجياشة، والأسلوب الســحري ، مــع الــتأكيد عــلى الشكل الحر فى الكتابة، والحكى عن المتشــردين، والأماكن الغريبة، والأبطال الخارقين، والأشرار، في بناء دارمى ممتد، كما قدموا المسرح الملىء بالخيال والرعب، والذي تعتبر بعــض الاوبــرات أو أفلام الخيال العلمي كأوديسا الفضاء، امتداداً له. الأمــر الــذي أصبحت معه كلمة رومانسية تعنى كافة الأشكال الأدبية المرتــبطة بالخيال الجامح والغراميات الملتهبة. وفلسفيا ارتبطت بالتأمل الفلسفي العميق في الكون والحياة والطبيعة والتفكير الذي تشوبه مسحة مــن الأحــزان، لإدراك الإنسان أن القدر يتربص بكل شئ جميل حتى يفنيه.

وبسبب تأكيدها على الهروب من القواعد الثابتة، ورفضها قبول ثوابــت المسرح، حيث أنها كانت تنادي بتحطيم القواعد والتقاليد القديمة والــتركيز عــلى التــلقائية والغنائية، والتعبير عن الأحلام والكوابيس والغمــوض، وتحويل الأدب إلى شعلة تنير الطريق أمام الأجيال، وليس مجرد تقليد للقوالب القديمة، بسبب كل هذا ، كانت المصدر الأول الذي

نــبعت مــنه كافة الحركات والأساليب الدرامية ، فالواقعية مثلا، يمكن الــنظر إليها كنمو طبيعي ومنطقي للرومانسية، كذلك حركات الطليعية والــتجريدية فى المســرح، ومســرح التغريب وغيرها، جميعها تتعمق جذورها في الرومانسية.

الواقعية :Realisms :

وهــي الحــركة الفــنية الــتي أثرت إلى حد كبير في المسرح الحديــث، بدون إتباع التقاليد الندائية أو القيام بتجريد قام ولكن بمفردات متــناغمة بســيطة حــول الحياة، ومشابه للحياة، هذا هو ما تهدف إليه الواقعية ، ويتحقق هذا الهدف، تخلت عن أشياء أخرى كالإطار المثالي أو الجميــل المحسن، النظم الشعرى، والنهايات المخطط لها أو المتنقلة، واللابس والعروض ذات الطرز المعروفة.

والواقعية هي فلسفة جمالية مضللة، لأن المسرح ينظر إليه دائماً بإعتــبار أن الحيــاة الواقعيــة هــي موضوعه الأساسى. لذلك لا تبدو والواقعية في ومضاتها الأولى أسلوباً مناسباً لفهم واقعية الحياة (أو حقيقة الوجود). وبدلا من أن يقوم الممثلون بتجسيد الشخصيات، تدعو الواقعية بــأن يكون الممثلون هم الشخصيات التي يمثلونها، وبدلا من أن يكون هناك مناظر وملابس تعكس مفهوم الزمان والمكان والمناخ. يدعوا إلى استخدام مناظر حقيقية يمكن العيش فيها، وملابس هي ملابس حقيقية.

وربمـــا قد لا يكون ضروريا للإشارة إلى أن الواقعية. كان لها حدودهـــا. وحيث أن أي قطعة درامية لابد أن تتضمن الشكل والأسلوب المعين. ولا يهم أن كانت الحياة تشبه تأثيرها.

ومما لا شك فيه أن الأفكار التي جاءت بها الواقعية قد خضعت للاختـــبار خـــلال الســـنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر والسنوات الأولى من القرن العشرين، بكل جوانبها المسرحية، من آداء ، وإخراج، وتصميم وكتابة، وقد أثرت هذه الاختبارات الحياة المسرحية بظهور عدد مـــن الأشـــكال المسرحية التي لها صدقها ودلالتها ومعانيها، وأساليبها المتعددة.

والمسرح الواقعي في جوهره، يشبه المعمل الذي يتم فيه فحص طـــبيعة العلاقات، وأمراض المجتمع، والأعراض غير السوية للعلاقات العائلية، والتي يتم فحصها بموضوعية في انتظار الحكم النهائي للمشاهد ذو الرؤية غير المنحازة.

وكـــل جانب في المسرح الواقعي يجب أن يخضع بشدة للمنهج العملي للمعمل. فلا يسمح لأى شئ به أن يكون مزيفاً. والإطار يجب أن يتطابق مع الموقع السابق وصفه تطابقا تاماً كلما أمكن.

لذلك لا يكن بمستغرب أن تنقل المناظر من الحياة الواقعية، إلى المسرح كما تتبع الملابس نفس الطرز المستخدمة في واقع الحياة لنفس

الشخصـــيات وطـــبقاتها الاجـــتماعية، والحـــوار يجئ ملئ بالتغييرات واللازمات المستخدمة في الحياة اليومية.

كمـــا عدلت فتحة المسرح Prosceniume في الفترات المبكرة مـــن حـــركة الواقعيـــة ، لتتوافق مع بناء المنظر وإطار العلبة لإكساب حوائط المنظر المسرحي الأبعاد الكاملة على خشبه المسرح ويجئ ملئ الديكـــورات الواقعيـــة كالمكتبات، والنوافذ، والمدفئة والأبواب المنزلقة، والتي تثبت في الحوائط تماما كما هي في المنازل.

أمـــا بالنسبة للأداء في المسرح الواقعي فلابد وأن يجئ متشابهاً مـــع الســـلوك الواقعـــي للشخصـــيات في الحياة ، كما لو كان الممثلين يتحدثون إلى بعضهم البعض بدلا من أن يمثلوا أدوارهم أمام الجماهير.

وقـــد أدى هذا إلى ظهور مبدأ الحائط الرابع، والذي يشابه فيه المســـرح الحياة، في المنظر والأداء وكأن الممثلون يعيشون في حجرة ذات أربع جدران، يحذف واحد منها ليكون بمثابة المنظار المكبر الذي يـــنظر إلى المشاهد ليشاهد شريحة من الحياة على خشبه المسرح، ويتم تحديـــد الشخصيات هنا من خلال الإغراق في التفاصيل الدقيقة، وليس من خلال الرمز أو التجديد.

الطبيعية Naturalism :

والطبيعية هي واحد من الحركات الأدبية والفنية التي ظهرت في أوربـــا بمـــوازاة للواقعية، وتعتمد عليها إلى حد كبير. وإن كانت تمثل محاولـــة أكـــثر تطرفاً لتصوير الواقع الإنسانى في إطار درامي، دون ظهور أي أثر للمعد الدرامي.

ويعتبر أميل زولا من أهم الكتاب الطبيعيين الذين ساعدوا على ازدهـــار هذه الحركة، في نهاية القرن التاسع عشر، وبالنسبة للطبيعيين يعتـــبر الإنسان ظاهرة بيولوجية يتحكم في سلوكياته بشكل تام العوامل الوراثية والاجتماعية.

وفـــي حين كانت الواقعية في هذا الوقت ، تميل إلى التعامل مع القضـــايا الاجـــتماعية، وحقوق المرأة، قوانين الوراثة، وحقوق العمال. كانت المسرحيات الطبيعية لا يزيد جهدها عن تقديم "شريحة من الحياة، عـــن أشخاص بذاتهم، تحاول أن تلقى مزيداً من الضوء حول مواقفهم، واحباطاتهم، وآمالهم.

والطبيعة في الغالب ليست أسلوبا بقدر ما هي مفهوم فلسفي يهتم بطـــبيعة الإنســـان، ويحاول المسرح الطبيعي أن يظهر المحاولات التي تهـــدف إلى اكتشـــاف مفهومها، من خلال الاستخدام المتطرف للواقعية كأساس لمعالجاتها الدرامية.

ما فوق الطبيعية Super Realism :

وهي حركة مسرحية ظهرت في القرن العشرين ويعتبر الكاتب المسرحي سام شبرد من روادها بمسرحياته التي كتبها ما بين ١٩٦٠- ١٩٧٠ تلك المسرحيات التي جاءت تحمل خصائص ما فوق الطبيعية، من حيث أنها، تتضمن فى إطار واقعيتها ، عناصر مليئة بالغموض والرموز.

في محاولة للبحث عن نماذج وراء سطح الحياة اليومية. ومعاني مسكوت عنها في لحظات الصمت التي تميز بشكل طبيعي المحادثات اليومية.

الثورة على الواقعية :

مع اعتبار الواقعية والطبيعية من المناهج التي أثرت الحياة المسرحية نجد هناك حركات أخرى لها نفس قوة التأثير على الحياة المسرحية الحديثة وهي تلك الحركات التي عرفت بالحركات المضادة للواقعية وأولها الرمزية.

الرمزية The symbolist :

بدأت الحركة الرمزية فى فرنسا خلال عام ١٨٨٠ نتيجة تواصل عدد من الفنانين التشكيليين، مع الكتاب المسرحية، والمفكرين، والشعراء، والنقاد، وكان هدفهم جميعاً "تحطيم الاعتقاد القوي بروح

الواقعية، التي تفتقد إلى أشياء كثيرة من وجهة نظرهم". واستبدالها بالقيم الجماليـــة الأصيلة، والشعر، والخيال، والفانتازيا، والتوجهات الإنسانية الرائعة.

واتحـــدت جهـــود الرومانســـيون في إظهار التفاصيل وكل ما اعـــتقدوا فـــي أصالة، ويرتبط بالإنسان". وكانت مطالب الرومانسيون تســـعى إلى التجريد، والمبالغة، والجدة، وانتشار الروح الرمزية في فك غمـــوض الشـــعر، والاهـــتمام بالإطـــار الخـــارجي للوجود الدرامى، والمؤثـــرات البصرية الفانتازية، والكلام الطنان، ونقاء الرؤية، بدلا من حـــدة الملاحظـــة، كـــان هدف الرومانسيون الأساسى الاهتمام بالوعي الذاتي، والسعى للجديد.

ويعتـــبر الشـــاعر الرنســـي بول فورت (١٨٩٠) أول مسرحي رمزي وكانت جهوده هنا، تعبيرا عن رفضه للمسرح الحر الذي أسسه أنطوان فإن كان انطوان قد قطع شوطاً لإبداع مشاهد واقعية لمسرحياته، قـــام فـــورد بمحاولة تحقيق التأثير من خلال الرسم والمنظر. وانتشرت الحـــركة بسرعة في أوربا كحركة أدبية وبين المصممين وفجرت كثير من الإمكانات للمسرح وحررته من القيود والتي كانت عليه.

وبسرعة أتجه بعض المؤلفين الواقعيين والطبيعيين أمثال إبسن، وستراندبرج، وشو ، للكتابة بأسلوب الرمزية. وتخلوا عن موضوعاتهم

ذات الـــبعد الاجـــتماعي، سعيا وراء لغات جديدة، وأفكار أكثر عالمية.

وســـاعد عـــلى انتشار وثراء هذه الحركة أبحاث فرويد ونظرياته حول الأحلام وعالم اللاشعور والتي كانت بمثابة النبع الجديد للمسرح.

وقد أثرت الرومانسية كحركة مضادة للواقعية على كافة جوانب العـــرض المسرحي، فألهمت المخرج، والمصمم، والمؤلف، ومع ظهور الكهـــرباء وحـــرفية الإضــــاءة المسرحية ، ظهرت العديد من الأساليب الجديدة، والتي ساعدت المخرج مع التكنولوجيا الحديثة، لإبداع مؤثرات مسرحية أكثر حيوية، بعيدا عن الأساليب الواقعية، من خلال الاستخدام الفـــني للإضاءة لتحقيق التركيز ، والإيحاء بالمناخ النفسي، والظلال ، مما بعد بالجميع عن الواقعية.

تأثيرات الرمزية :

والرمـــزية كحركة فنية، كانت قصيرة العمر، وفي خلال أشهر من بداياتها ، ومع سرعة اختفائها، إلا أنها كانت أساس ظهور العديد من المدارس الفنية، كالمستقبلية Futurism، والداديه dadism ، والمثالية Ideolisun ، والجمالية alsTheticism والتأثيرية Imperssioism، والتعـــبيرية من Expressionism والسيريالية، والشكلانية، والمسرح داخـــل المســـرح، ومئات من الحركات التي اختفت مع الزمن. لقد كان الثلث الأول من هذا القرن حقيقة عصر الحركات المسرحية، كان عصر

غــني بالــتجريب، بالحركات الواعية التي تبحث عن إعادة تأصيل فن المسرح.

الأساليب المسرحية Stylized Theatre :

يطق هذا المصطلح على كافة الحركات الفنية المضادة للواقعية فى المسرح الحديث، والتى وإن اختلفت فى بعض ظواهرها الفردية، إلا أنهــا تــتفق فى كونها تؤكد على الإصرار العالمى على إبداع أساليب مسرحية بوعى كبير، من خلال تجارب كبرى تضيف إلى المسرح.

وإن كــان من المعروف أنه لأى مناخ مسرحى، فى أى عصر، الأساليب المميزة، إلا أن فى الفترات السابقة كانت تلك الأساليب تخضع للــتيارات السائدة، والتقنيات المحدودة. بعكس الحال الأن حيث يستمتع الدراميــون فى المقــابل بحرية الاختيار الواعى، لإبداع أساليب تشبع تطالعاتهم الجمالية، ومبادئهم الاجتماعية، أو ببساطة تحقق رغباتهم فى الخبرة والتجديد.

لذلــك شــاهدت الحياة المسرحية العديد من الأساليب المضادة لــلواقعية، تتجاوز التأكيد أو التجسيد على الوجود الإنسانى، بمحاولاتها الكشف عن النماذج الأساسية من الدوافع التى تحرك هذا الوجود. نماذج ممــا يــدور فى الــلاوعى، ومــن التداعى، نماذج للتفاعل الشخصى والاجتماعى، مصادرهم لإبداع هذه الأساليب متنوعة تأتى من أى مكان،

وكـــل مكـــان، من الماضى، من الثقافات القديمة، ومن الحاضر، ومن تكنولوجيا المستقبل.

ومـمـــا لاشـــك فيه، أن الأساليب المسرحية الحديثة، هى الأكثر تحـــرراً فى التاريخ، سواء بالنسبة للكتابة، أو الإخراج، أو التمثيل، أو التصميم، والذى يستلهم فى إبداعه، العناصر العالمية، والمصادر الفنية، والخيـــال الفـــردى. وبالتالى فإنهم يؤمنون بأن أى شئ يمكن أن يوضـع فوق خشبة المسرح، طالما أحسن توظيفه.

وهـــذه الأســـاليب لا تنفى مع ذلك الواقعية نفياً مطلقاً، بل هى تؤكدهـــا بأساليب غير متوقعة وحرة، تبدعها من خلال الرمز والمجاز، والاســـتعارات، بتحليلها للواقع وإعادة بنائه باللغة والمنظر والإضاءة. وكل يحاول أن يذكر المشاهد مباشرة أو بشكل غير مباشر، بأنه يشاهد عرضاً مسرحياً وليس قطعة مؤلفة عن الحياة اليومية لشخص ما.

إنها تحاول أن تعالج المشاكل النفسية، كمشاكل فلسفية، ومشاكل العلاقات الإنسانية، باعتبارها مشاكل للظروف التى يعيشها الإنسان.

وشخصيات هذه الأساليب المسرحية، تجسد عادة أكثر مما تجسد شخصـــيات فردية، أو أنماط الشخصيات، تجسد قوى الطبيعة، أوضاع العقـــل، الغرائـــز الإنسانية، ومفاهيم مختلفة مثل الموت، المثالية، وقوة الحياة.

وأخيـــراً فـــأن الأساليب المسرحية، هى صدى للقلق والإحباط الإنسانى فى مواجهة المطالب الحياتية المتضاربة.

نماذج لبعض الأساليب المسرحية :

السيريالية Surrealism :

وهى حـــركة فنية قامت مع بدايات القرن العشرين، كمزيج من الداديـــة والفـــرويديه حوالى ١٩٢٠، وقد عرفها واحد من مؤسسيها هو أندريـــه بريتون Andre Breton بقوله هى حركة نفسية ذاتية خالصة، يمكـــن بواسطتها التعبير لفظياً كتابة، أو بأى شكل أو وسيلة فنية أخرى العمـــليات الحقيقيـــة. لـــلفكر، فى غياب كل أنواع الضبط الذى يفرضه العقـــل، وخارجيـــاً كل العناصر الجمالية أو العقلية المستخدمة". وكان للدراما نصيب أقل من إبداعات السيرياليون.

فالســـيرياليه تهدف إلى البحث عن واقع أصدق وأكثر ثراء فى الـــلاوعى، وفيمـــا وراء الواقع والمنطق التقليديين، عن طريق التعبير الآلى أو التلقائى، أى التخلص من سيطرة العقل الواعى الذى تسبب فى شـــقاء الإنســـان، ولـــم يحقق له السعادة المأمولة، أن الحقيقة فى نظر الســـيرياليون، تتمثل فى غياب العقل والمنطق، وإبعاد وسائل الأخلاق، ومواصفات الدين، وفى تحرير اللاوعى لكى ينطلق معبراً عن مكنوناته.

التعبيرية Expressionism :

ظهرت ضمن الحركات المسرحية، التى جاءت لتواجه الواقعية، ونحـــاول كشـــف الدافع النفسى الداخلى، أكثر مما تكشف عن المظهر الفيــزيقى، ومصـــدرهما الأســـاس كان فى أعمال سترندبرج. وتعتبر التعبيرية من جانب أخر، الحركة التى ارتقت بقدرات المسرح الحديث، وذلك بسبب مداها الواسع، وبما يصاحبها من حركة تعبيرية فى الفنون المرئية.

ومـــن أسباب ظهور هذه الحركة طغيان سلطان الآلة وسيطرتها عـــلى الإنســـان، كذلـــك دراسات فرويد وعلماء النفس لأعماق النفس الإنســـانية، واللاشعور. وتمتاز الدراما التعبيرية كما ظهرت فى ألمانيا (١٩٢٠) بحوارهـــا الصارم ، ومناظرها الخلابة، والأصوات المعبرة، والإضاءة الساطعة، والتوظيف الأساسى للألوان، واستخدام الرمز.

والمســـرحية ألتعـــبيرية تـــدور فى عدد من المشاهد والمناظر المـــتعددة، وتدور عادة حول شخصية رئيسية واحدة، تعانى أزمة نفسية حـــادة، بعكس باقى الشخصيات التى تعيش فى جو ضبابى، أقرب إلى الـــنمط، ولغـــتهم تـــأتى مقتضبه وتلغرافية، ومضلله وسريعة، والتمثيل متســـرع، مصحوب بموسيقى وأصوات رمزية، وعادة بإستخدام الأقنعة والملابـــس الغريـــبة، والإضـــاءة الملونة التى تثير الخيال وهى تحتاج

لمجهــود فائق فى الإخراج، حتى يتحقق التجسيد لعالم النفس الداخلية، الأمــر الــذى يمكن القول معه بأن التعبيرية هى من عدة وجوه مسرح مصـــممون. وهذا الأمر دفع إلى الاستفادة بكثير من العناصر الرمزية لتجسيد حالات العقل والروح على المسرح مما صبغ على هذا النوع من المسرح صفة الشكلانية أو الاهتمام بالشكل.

المسرحية Theatricalis :

وهى حركة مسرحية نشأت فى روسيا وألمانيا خلال عام ١٩٠٠ كمواجهــة للطــبيعية، وتعتمد أساساً على المبدأ المنطقى الذى يقول "إن المسرح هو المسرح، وليس الحياة" ، أو كما قال شكسبير أن الدنيا ماهى إلا مسرح" لذلك تهتم هذه الحركة بالمسرح فى ذاته كقيمة فنية، ويعتبره جزء من مضمون العرض المسرحى، كما فى مسرحية ست شخصيات تــبحث عن مؤلف للكاتب الإيطالى لويجى بيرانديللو، والتى كشف فيها كيــف يكون المسرح عالماً مستقلاً أيضاً، وكيف يكون المسرح والعالم، كما الوهم والحقيقة، مرتبطان بعضهما البعض.

مسرح القسوة Theatre of crulty :

ونظــر له أنتون أرتو، المسرحى الفرنسى والذى تتمثل أهميته بالنســبة لحيــاة المســرح، فى أفكــاره وتأثيــرها، أكثر من إنجازاته المسرحية. والمسرح الذى نظر له أرتو، هو مسرح يحاول الكشف عن

الـذات، يحاول أن يكشف للمشاهد عن المصادر الحقيقية لأحلامه والتى يـرى فيهـا، رغبـته فى ارتكـاب جـريمة مثلاً، أو حوازة الجنسى، وعدوانيته، وأوهامه وأفكاره المثالية، ووحشيته.

وقـد هاجم أرتو المسرح الفرنسى الذى تسيطر عليه الكلمات، وتقديـس المؤلـف، واقـترح أن المسرح الحقيقى هو الذى يعتمد على شاعرية المكان، مستخدماً وسائل مثل الموسيقى والرقص والرسم وفنون الحـركة والأداء الصامت والإيماء، والغناء والتعاويذ والأشكال البدائية من الطقوس والأضواء المختلفة الألوان.

لقـد وقـف ارتـو كمنظر بجانب مسرح الطقوس الأسطورية والسـحر، مستبعداً السرد والواقعية النفسية، لأن وظيفة المسرح بالنسبة له تتلخص فى أن تطلق للقوى اللاشعورية للمشاهد العنان (وهنا تتضح جـذوره السـيريالية) ، بـتقديم التعبير المباشر عن أحلامه وهلاوسه. ولتحقيق هذا ، يجب أن تترك الدراما الحوار (والذى ينتمى للأدب أكثر مـنه للمسرح) ، وتعتمد بدلاً من ذلك على الحركة والأوضاع الجسدية، كما تفعل راقصات البالية، وعمل الدراما لابد وأن يكون فى التعبير عن أشـياء لا يمكن وضعها فى كلمات، ودور الكلمات فى الدراما لابد وأن يكون طقسياً، أما الممثلون والمشاهدون فيجب أن يكونوا ضحايا يحرقوا عـلى وتـد، يميـز خـلال اللهب" وهو بذلك يضع جسراً بين الدراما

الرمزية، وكثير من العروض التى قدمت عام ١٩٦٠ ، خاصة مثل تلك التى أخرجها بيتربروك.

مسرح العبث – اللامعقول Absured :

أطـلق الـنقاد هذا الاسم على عدد من المسرحيات ذات السمة المشـتركة فى البـناء والأسلوب ويربطها معاً منظور فلسفى، ونظرية العـبث كما وصفها المسرحى الفرنسى البيركامى "يربط فيها بين حالة الإنســان ، بحالة الإله الأسطورى الكورنتى سيزيف Sisyphus والذى بسـبب تعاطفه مع البشر، عوقب بأن يظل مدى الحياة يدفع بحجر من الصـخر إلى قمـة تل، لكنه عندما يقترب من قمة التل يسقط ثم يحاول دفعـه مرة ثانية ويرى كامى أن الإنسان المعاصر مثله تماماً يستغرقه هدف غير منتهى وغير معقول، وهذا الهدف العبثى هو البحث عن قرار أو نظام للحياة البشرية، وبالنسبة لكامى فإن التبرير غير المنطقى للعالم هو ما يجعل هذا الهدف مستحيل وعبثى.

ولهذه الحركة جذور تمتد إلى الدادية والسيريالية والوجودية وإن كـان كـتاب اللامعقـول يوافقـون كامى وسارتر كمنظرين لحركتهم، ويوافقـون معهـم عـلى أن الإنسان يجب أن يكتشف لنفسه القيم التى تناسـبه، لا أن يسلم زمام ذاته لما يتوراثه مجتمعه من مفاهيم، إلا أنهم يختـلفون عنهم فى تأكيدهم على لا معقولية أو عبثية الوجود، وبالتالى

فهـــم يصـــيغون موضوعاتهم فى شكل درامى غير معقول، يدور حول حيـــرة الإنسان وربكته فى هذا الوجود، فالمسرحية العبثية تنفى واقعية المكان والزمان، والمعنى التقليدى للنظام الاجتماعى ، والسمات المميزة للشخصيات، وكل أحكام الممكن والمعقول لتعبر عنها بوسائلها الخاصة عـــن أشياء يشعر بها المشاهد، لكنه يعجز عن التعبير عنها. ومن كتاب اللامعقول، صمويل بيكيت، وبوجين أونيسكو.

المسرح الملحمى (أو الاغتراب) Allination :

ومؤسسة هو المسرحى الألمانى بيرتولد بيرخت (١٨٨٩-١٩٥٦) والذى حـــاول من خلال مسرحه الملحمى أن يثور على الواقعيين والكلاسيكين فى نفـــس الوقـــت وكـــان بريخت يرى أن المسرح التقليدى قد استنفذ أغراضه، إذ أن المتفرج فيه لا يأخذ دوراً إيجابياً... كما أن الأحداث فى هـــذا المسرح فى رأى بريخت تصور وهى فى حالة ثبوت وعدم تغيير مما يشجع المتفرج على الاعتقاد بها، كل شئ كان دائماً كما هو، وبناء عـــلى ذلـــك فالمتفرج يشاهد ما يحدث أمامه لذلك سعى بريخت لمسرح يكون المتفرج فيه جزءاً فعالاً من العرض، الأمر الذى يؤدى بالضرورة إل تغييـــر جـــزرى فى مفهوم الدراما والإخراج المسرحى، وقد حدد له مفهومه عن المسرح من خلال ما يلى :

"أن المســرح يجب أن يعالج الموضوعات المعاصرة لا بطريقة يحاكى فيها الواقع... يجب أن يجعل الأحداث التى يصورها تبدو غريبة عن الواقع تؤكد انقسام الماضى عن الحاضر حتى يثير المتفرج إحساساً بأنه لو كان يعيش فى الظروف التى تصورها المسرحية لحكم عليه أن يتخذ موقعاً إيجابياً، ويسلك سلوكاً مغاير. وحتى يحقق الفنان هذه الغربة تعمــد أن يظهــرّ مــا يقدمه للمتفرج بأنه مسرحاً واقعاً، لذلك يستخدم الأغانى ولقطات الأفلام والسرد والرواية.

يجــب أن تكون هناك مسافة بين ما يعرض على المسرح وبين المشــاهد حتى يحدث غربة وكثر الإيهام الذى يمكن أن يعيشه المتفرج، ويوصى بريخت فى مسرحه باستعمال الكشافات وقطع الأثاث المتنافرة والأداء التمثيــلى يكــون خارجيــاً لا داخــلياً وعلى الممثل أن يجسد الشخصية دون تقمص لها، كما يجب أن تكون أدوات العرض المسرحى واضحة أمام الجمهور، ويتم تغيير المناظر أمام المتفرجين.

ويطــلق بــريخت على أسم مسرحه المسرح الملحمى لاعتماده على السرد والحوار، وحيث تروى القصة من وجهة نظر الراوى، وقد وضع جدولاً يقارن به بين المسرح التقليدى (القديم) وبين مسرحه، ومن أهم ملامحه :

١. المســرح القديــم يعتمد على الحدث، أما الملحمى فيعتمد على السرد.

٢. المســرح القديــم فيه المتفرج يغرق فى الإيهام والتوهم اعتماداً علــى الاندمــاج الكــلى من أجل أحداث التطهير، أما المسرح المــلحمى فيجعــل من المتفرج ملاحظاً لما يجرى أمامه لإيقاظ قدرته عل اتخاذ موقف من العالم.

٣. يعــتمد المســرح القديم على الإيحاء، أما الملحمى فيعتمد على المناقشة.

٤. فى المســرح القديــم يتوحد المتفرج مع الشخصيات وكأنه يمر بــنفس تجاربهــا، أما المسرح الملحمى فهو يواجه الشخصيات ويدرسها.

٥. فى المســرح القديم المشاهد تؤدى إلى بعضها، أما فى الملحمى فكل مشهد وحدة مستقلة فى ذاته.

وقد كتب بريخت عدة مسرحيات تتطابق بشكل كبير مع نظريته هــذه مــن أهمهــا، أوبرا البنت الثلاثة، دائرة الطباشير القوقازية، الأم شجاعة وامرأة سيتزوان الطيبة.

المسرح الفقير :

جرزى جروتوفسكى Gerzi Grotovski :

انـــتهى ستانسلافســـكى بعد تجاربه وممارسته لمناهج وأشكال الـــتجريب المختـــلفة إلى حقيقة موضوعية مفادها أن الممثل هو الكائن القادر على خلق الإحساس الداخلى للشخصية. وفى رأيه أن المسرح هو الممـــثل وقـــد قالهـــا مـــن قـــبل جرانفيل باركر G. Barker المخرج الإنجـــليزى فى مطـــلع قرننا العشرين إيماناً منه بأن الممثل هو الكائن الحى الذى يواجه الجماهير.

ومـــن خلال اكتشافاته عن جوهر المسرح أمكنه الإجابة إلى أنه بـــدون تجميل أو أزياء أو مناظر أو إضاءة ومؤثرات صوتية يمكن أن يوجـــد المسرح، إلا أنه لا يمكن أن يكون بحال من الأحوال بلا علاقة حية بين الممثل والمتفرج – تلك العلاقة التى لا غنى ولا بديل عنها.

أن المسرح الجديد فى نظر جرتوفسكى Grotovski مسرح لا يعـــتمد عـــلى مـــا أســـماه "مرض سرقة فنى" ولهذا هو يرفض سائر المعطيات الخارجية فى محيط الممثل ومن هنا خلق مسرحة بنفسه، وهو فى كـــل عمـــل يشكل مشهد التمثيل وجلوس المتفرجين بشكل مبتكر لا تقليد.

أن جروتوفسكى يرفض التجميل أو المكياج على المسرح ويعتمد الممثل عنده على التعبير بتقسيمات وجهه يشكلها كيف يشاء ونظريته تلك قوبلت بالهجوم الشديد حيث يعتقد البعض أن عملية تحكم الممثل لقسمات وجهه تكون أكثر جموداً من قناع المكياج الذى لا يعترف به جروتوفسكى.

منهج تلقائى :

أن الممثل على خشبة المسرح يتصرف تصرفاً تلقائياً فى تناوله للأثاث أو المنقولات، تماماً كما يفعل الطفل. فأرضية المسرح تصبح بحراً أو منضدة أو ظهر مقعد أو زنزانة وهكذا.

نحو مسرح فقير :

المسرح الذى يعمل فيه جروتوفسكى Grotovski مسرح صغير بمعنى الكلمة من حيث مكان العرض وعدد مشاهديه وعدد ممثليه. ومنهجه لا يهدف إلى تلقين الممثل طائفة من الإرشادات أو القواعد، وإنما يهدف إلى تنبيه الممثل إلى مجموعة من التوجيهات والأسانيد لمساعدته على النضج الذى يصل إليه عن طريق التوتر البالغ والتجرد المطلق والعرى الداخلى.

ويهـدف جروتوفسكى من نظرته للمسرح إلى الكشف عن وجه الفن الحقيقى، الفن الذى يمكنا من أن نعبر حدودنا وما حولنا من قيود، حتى يحقق ذواتنا.

ويقول جروتوفسكى Grotovski أن المشاهد يفهم – شعورياً أو لا شـعورياً أن هـذا العمل دعوة له لأن يعمل مثله، وهذا دائماً ما يثير عـنده المعارضة لأن عملنا اليومى منصرف إلى إخفاء حقيقة أنفسنا لا عن العالم الخارجى فقط بل عن أنفسنا أيضاً.

والأمر عند كل من بريخت وجورتوفسكى مختلف، فالأول يثير تفكير المشاهد ويحرك فيه قدرته على الجدل والنقاش، أما جروتوفسكى فيهتم بازعاجه بشكل أعمق. وهو يهتم بوجه خاص بالمشاهد الذى تكون لديـه اهـتمامات روحية شديدة العمق. وأما العلاقة الحميمة بين الممثل والمشـاهد فإنمـا تقـوم عـلى أسـاس مـن التحليل الذى يهدف إليه جروتوفسكى.

يقـول جروتوفسكى أننى أبدو وقد عيل صبرى حينما يسألوننى ماهو الأصل فى عروضك المسرحية التجريبية ؟

والمفـروض إنها مساهمة فى المسرح الحديث مساهمة تختلف عـن واقـع المسرح الحالى أى بعيداً عن المفاهيم السائدة فى المسرح

ومتعـلقاتها سواء بالمناظر والموسيقى أو بالأفكار الإليكترونية والأداء البهلوانى وتشغيل الملاهى المتكرر.

<u>المسرح فن غير مركب :</u>

لقــد كان جروتوفسكى يعيش هذه الظواهر المسرحية زمناً كما يقول، ولكنه فى معمله الجديد يتجه اتجاهاً أخر مختلفاً ففى المحل الأول يـــرفض جروتوفســـكى التلفيقية Electicism التى تقوم على أساس أن المسرح فن مركب. ويبحث عن المسرح المميز – المسرح الذى تختلف فيـــه نوعيـــة العروض ونوعية الجمهور. أما الأمر التالى فإن عروض جروتوفســـكى تقوم على أساس البحث عن العلاقة الحميمة بين الممثل والمشاهد – هذه العلاقة أساسها الممثل الذى هو عصب الفن المسرحى.

إن جروتوفســـكى يصـــرح بأنه تربى فى أحضان تعاليم ومنهج ستانسلافســـكى ولكـــنه يختـــلف كـــثيراً عما رمز إليه ستانسلافسكى، خاستانسلافسكى كان يبحث عن مفتاح منهجه، وهو أمر شديد الاختلاف عـــند جروتوفسكى الذى كثيراً ما غير الحلو التى وصل إليها فى بحثه عـــن فن المسرح. وعرك جروتوفسكى أيضاً مناهج أوربا فى عمليات الأداء التمثيـــلى كـــتمارين شارل ديلان Dullin وأبحاث ديلسارت (١) s'Delsart فى ردود الفعـــل الداخـــلية والخارجيـــة، واختـــبارات ستانسلافســـكى فى الأفعـــال الجسمانية Physical actions وتدريبات

ميـــرهولد فى الميكانيكا الحيوية bio-mechanics وتركيبه فاكتنجوف Vaktangove Synthesis وأيضـــاً تدريبات المسرح الشرقى خاصة أوبرا بكير ومسرح "النو" No اليابانى.

أن المســـرح الذى يسوقنا إليه جرتوفسكى ليس توليفاً ولا تلفيقاً مـــن تـــلك العناصـــر. كما أن جروتوفسكى لا يهدف إلى تلقين الممثل مجموعة من المهّارات أو أن يعطيه مجموعة من الحيل داخل حقيبة، أن الحـــرفية التى يسعى إليها هى مزيج من نفسية الممثل وقواه الجسمانية والتى تنبع أساساً من وجوده ومن فطرته.

إن جوهـــر مدرســـة جروتوفســـكى يرتكـــز على التخلص من المقاومة العضوية للجسد فى سبيل المنهج النفسى، والنتيجة تخلص إلى حريته فيما بين نبضه الداخلى ورد الفعل الخارجى بطريقة تتحدد منطقياً بحيث يصبح النبض الداخلى انعكاساً خارجياً ويكون النبض والفعل فى هـــذه الحالة متزامنين، وهنا يختفى الجسد، ويحترق ويبقى للمتفرج بعد ذلك سلسلة من النبضات.

الأداء الفـــنى عند جروتوفسكى لا يتركز حول الحرفية الروحية وإنمـــا يتم حول تكوين الدور شكلاً وتعبيراً، والمسرح فى النهاية ليس علاقـــة المتفرج بالضوء أو التجميل أو الديكور وإنما يتحدد فى العلاقة بين الممثل والمتفرج كما أسلفنا.

وجروتوفسكى لا يقيم وزناً للمسرح الشامل Total Theatre ويثور على وسائل الحرفية المتقدمة التى شابتها أفانين العصر الحالى وتطوراته التكنولوجية، وتلك فى نظره سرقات لا يصح أن يوصف بها مسرحة الفقير الذى رفض أساساً البهو التقليدى الذى يشغله المتفرج. ويستطيع المتفرج من خلال نظرة جروتوفسكى أن يكون له دور إيجابى فى الدراما المعروضة.

ويعتبر التخلص من منصة التمثيل عند جروتوفسكى عملاً يخلق معملاً عارياً مجرداً من أى شئ ويصبح مكاناً للتحقيق، ولعل النتيجة النهائية التى يحاول جروتوفسكى دائماً الوصول إليها تتمثل فى البحث عن العلاقة الحميمة بين الممثل والمشاهد لكل عرض.

وللإضاءة عند جروتوفسكى وظيفة جديدة إذ تتناول الممثل والمشاهد على حد سواء فكثيراً ما ينبثق النور من أحد مركزات الإضاءة على أحد المشاهدين فيبدأ هذا المشاهد على الفور التأهب استعداداً للمشاركة المسرحية مع بقية الممثلين. إنه إحساس بأن هذا المشاهد ليس إلا جزءاً من العرض. والإضاءة عند جروتوفسكى أحياناً تصبح معنى واستعارة دون حاجة إلى إضاءة فعلية تصدر من أجهزة، فالممثل باستطاعته التعبير عما غمره من إضاءة معنوية عن طريق تكنيك أو حرفية شخصية بما يسمى الإضاءة الروحية.

وكما سبقت الإشارة يرفض جروتوفسكى سائر العناصر المزيفة الداخلة فى تقليد المسرح، فلا وجود لتجميل أو حشايا فى الملابس أو ما شابهها من مقتضيات الحرفية القديمة.

ويؤكد جروتوفسكى على وظيفة الممثل الذى يستطيع التحكم فى حـــركاته وإشـــاراته وإيماءاتـــه بأن يخلق العالم المطلوب. ويؤمن بأن التخـــلص مـــن الموسيقى مسجلة كانت أو حية يجعل من العرض نغماً موســـيقياً بأصوات الممثلين التى توزع توزيعاً يتسم بالانسجام. ومعنى ذلـــك أن اعتماد الممثلين على إمكانياتهم الطبيعية هو خير ما يمكن أن نعتـــبره مسرحاً وأن اتصف بفقره، وبعده عما يمكن أن نسميه سرقات فنية لا تمت إلى أصالة العرض المسرحى بصلة.

ويطرح جروتوفسكى سؤالاً يحاول به حل معضلة الفن، فيقول لمـــاذا نحن مهتمون بالفن ؟ والجواب ببساطة حتى نعبر حدودنا، وحتى نوســـع من حدودنا وحتى نملأ الفراغ من حولنا أو نشبع حاجاتنا. وإن غايتنا فى هذا السبيل البحث عن الشفافية، وانتزاع أقنعتنا. فالمسرح أولاً وقـــبل كـــل شئ مكان للإثارة، والمسرح قادر على تحدى نفسه وتحدى جماهيره، وهو لا يتوانى عن الاعتداء على الرؤى التقليدية والأحاسيس والأحكـــام المعـــروفة. ومـــن خلال صدماته يجبرنا على هجر الأقنعة ويقودنا إلى المستحيل الذى يصعب تعريفه والذى فيه خلاصنا.

واضـــح أن جروتوفسكى قد ذهب بعيداً عند تعرضه لكثير من القيم والظواهر الراسخة فى المجتمع الغربى – وبخاصة القيم المحرمة التى لم يتوان عن مواجهتها والتصدى لها مع علمه الشديد بأن عمله هذا لـــم يكن إلا ضرباً من الألحاد والتجديف. ولكنه فى الحقيقة كان يهدف إلى عمليات كشف شديدة الحساسية فى علاقتها بالإنسان.

ومهمـــا يكـــن فإن المؤثرات التى شكلت تجارب جروتوفسكى ليســـت الإنتاج التراث والتقاليد والعلم والفن والحس الداخلى والخرافات والمعـــتقدات. وفى هـــذا يعترف جروتوفسكى بأن ما يفعله ليس بالشئ الجديد تماماً وإنما هو حصيلة ما ذكر أنفاً. ومعنى ذلك أيضاً إنه يعترف بوجـــود وجهـــود أعلام المسرح السابقين عليه فى اتلجريب من أمثال ستانسلافســـكى Stanislavski وتلاميـــذه ميـــرهولد Merhold وفاكتـــنجوف Vaktangov وهـــم مـــن عمالقـــة المســـرح الروسى، وشارلزيلان Dullin وآرتود Artaud من عمالقة المسرح الفرنسى.

<u>الختـــام :</u>

وهكـــذا نأتى لختام رحلتنا مع تاريخ المسرح لنصل إلى واقعنا اليوم حيث تعتبر الظاهرة المسرحية واحدة من أهم الظواهر الفنية التى تعمل على التعبير عن إنسان اليوم، الإنسان العالمى فى مشاكله وهمومه المحـــلى فى أزماتـــه الخاصة، لذلك نجد العالم اليوم من حولنا يستخدم

المســـرح بوصـــفه أحـــد وسائل كشف الحقيقة، كما ينادى بذلك مسرح الحقيقة الذى يستلهم مادته أساساً من الصحف الحية.

ويـــتعامل مـــع مـــواد من التاريخ الحديث والإحداث المعاصرة كمقـــتل الرئيس كنيدى أو حرب فيتنام اعتماداً على مصادرها الرسمية والوثائق الرسمية.

وهـــذا الأســـلوب الـــذى يـــأتى ليرفض البناء قد يسئ للحقيقة ويشوهها والتى أصبحت هم المسرحيون فى أعمالهم وتجاربهم.

وانطـــلق الـــتجريب فى المسرح الحديث بحثاً عن الحقيقة وعن هموم الإنسان المعاصر واتخذ التجريب أشكالاً عدة... بداية من المعامل المسرحية نهاية بمسارح أمريكا الاستعراضية فى برودواى.

وانتشـــر المســـرح وفنونه بين الهواة فى المدارس والجامعات والأندية والنقابات والجمعيات الخاصة.

وانتشـــر المسرح... وانتشر الفنانون المسرحيون ولكن هل هذا نهاية ؟

أعـــتقد أن المسرح سوف يستمر يلحق به العديد من المتغيرات ســـواء إضافة أو إبداعاً لأشياء جديدة لا نعرفها... سوف يستمر طالما هناك حياة.

وطالما هناك إنسان يعانى ويصارع من أجل بقائه فالمسرح هو الشكل القادر على التعبير عن هذا الإنسان وعن صراعاته.

أنه فن الإنسان ... الإنسان فى كل مكان وزمـــــــــان.

الدراسة الرابعـة

تطور المنظر المسرحى

بين الواقعية والملحمية

لـم يكـترث الآغريق بوحدة المنظر المسرحى أكثر مما فعلت الجماهير فى العصر الوسيط حيال مسرحيات "الأسرار".

فكـان المـنظر لديهم يوظف فقط من أجل تحديد مكان الحدث وكـانت الخلفية المستخدمة تعبر فى نفس الوقت أو تضم كافة الأماكن التى يتم فيها الحدث دفعة واحدة.

وبذلك فإنه كان يكفى منظراً واحداً أحياناً لمقتضيات المسرحية، وفى هـذه الحالـة كان يعد "منظر بسيط" الجزء الأوسط منه على شكل واجهـة معـبد أو مدخل لقصر تزينه الأعمدة ، أو كهف وعندما كانت المسرحية تتطلب أبواب ثلاثة كان يعتنى بزخرفة الباب الأوسط.

ويمكن القول أن المنظر قد بدأ يلعب دوره كمنظر مسرحى فى العصـر القديـم مـع أيسخيلوس الذى بدأ باستخدام ما يعرف بالديكور المتحرك والذى يعتقد أنه .. كان عبارة عن لوحات مرسومة على قماش أو عـلى قطـع خشبية توضع داخل إطارات مؤقته أو تثبت بها نهائياً، وأغلب الظن أن هذه اللوحات كانت تشير إلى الأماكن أكثر من تحقيقها لبعض الخداع المسرحى (الإيهام بواقعية المكان) كما عرف حديثاً.

وكانت المناظر فى هذا العصر عبارة عن ستائر خلفية وأخرى أماميـــه كذلك كانت هناك ألواح خشبية مصورة تعرف بالــ Pinaks، وكـــان هـــناك ذلك المنشور الثلاثى ذو المناظر المرسومة على جوانبه الـــثلاث، بـــثلاث مـــناظر مختـــلفة تـــدور حول محور وتعرف بالــ Pariakota. وكـــانت تســـتخدم أيضاً للإشارة إلى الأماكن، والتى تنفذ بـــإدارة منشور واحد فقط إن كان الانتقال داخل نفس المدينة أو بإدارة المنشورين عندما يراد الإشارة إلى الانتقال إلى مدينة أخرى.

وكـــان هـــناك أيضاً " الأككليما Ek kylama " والآلة الطائرة والـــتى يـــبدو أن يوربيديس قد استخدمها فى مسرحياته خاصة لتنفيذ ما عرف بنزول الإله من الآلة.

وقـــد وفق المسرح الإغريقى بين عهدى ايسخيلوس ويوربيديس إلى شـــتى اصطلاحاته الخاصة بالمنظر المسرحى سواء بالجدار الخلفى نفســـه أو لمختـــلف مـــلحقاته الـــثانوية. كذلـــك بالنسبة للزى الخاص بالشخصـــيات والـــذى يـــرجع لإيسخيلوس الفضل فى إدخاله على فن المسرح.

وقـــد اتـــبع الرومان أسلافهم حتى حوالى عام ٤٠٠ ق.م عندما عـــرفوا المـــناظر المصـــورة، وما أن جاء العصر الإمبراطورى حتى أقيمـــت الخلفية المعمارية الثابتة ذات الأقواس والأعمدة الرخامية التى

تتماشى مع ذوق هذا العصر لتشكل الخلفية المسرحية، كما أن الرومان قـد اسـتخدموا من الآليات المسرحية ما عرف بالـ (Pegma) وهى كـانت عـبارة عـن سقالة على شكل ونسب بيت متعدد الأدوار قابل للتعديل، أحياناً يظهر. ثم ينطوى، وأحياناً يختفى فجأة (مثل التلسكوب) ويبدوا أنها قد استخدمت فى السيرك أكثر منها فى المسرح.

وقد عرفت العروض المسرحية فى العصور الوسطى ما عرف " بـالديكور المتعدد " والذى يتكون من منزل مارثا ومريم، وحديقة بيت المقـدس، وتـل الجليل، والقبر، وهذا الشكل هو الذى قام عليه من بعد تصميم المناظر فى المسرح الإليزايثى.

خلاصة القول، كانت الدراما فى العصور الجريكورومانية تمثل أمـام منظر معمارى ثابت وفى العصر الوسيط دار تمثيلها حول ميدان السـوق بالمدينة وكانت بيوتها لا تشكل صورة ذات وحدة فنية فعند ما كـانت تتجمع فوق منصة واحدة على جانبها أفواه الجحيم، وعلى أخر أبواب السماء، وفى الوسط بستان بيت المقدس، وقصر بيلاطوس.

فـلم يكـن يخطـر على بال أحد فكرة وحدة فنية تميز المنظر المسـرحى ليصـبح لوحة واحدة، بل كانت عناصر المنظر عبارة عن تعبيرات رمزية لبعض الأماكن العريقة المنفصلة.

واستمر الحال فى استخدام المنظر المسرحى للإشارة إلى الأماكن ولكن بأسلوب أكثر رمزية فتم الاستعانة بمناظر اللوحات الحية والبعيدة عن تحقيق الإيهام أيضاً فلا منظور أو وحدة وإنما كان يكتفى بشجرة واحدة لتشير إلى مجموعة الأشجار أو غابة، وسوراً بسيطاً ليشير إلى حديقة وتلاً متواضعاً ملوناً ليدل على جبل شاهق.

ويعتبر القرن السابع عشر نقطة تفرق الطرق : طريق استخدام المعنى الرمزى البسيط، وطريقة الرغبة فى إحداث الخداع (الإيهام) حتى أقصاه كما حدث فى إيطاليا بعد اكتشاف المنظور واستخدامه فى المسرح.

ويرجع استخدام المنظور الإيطالى فى رسم المنظر المسرحى إلى فن الباروك ولمسرح البلاطات الملكية فى عصر الباروك، والذى كان المنظر به هو الخيط الرئيسى لذلك قامت عدة محاولات لتزويدها بعنصر الوحدة الفنية عن طريق الخداع، وهذه الوحدة هى ما تفرق وتميز بين مسرح الباروك والمناظر المتعددة المتلاصقة المميزة للعصر الوسيط.

<u>المنظر فى مسرح الباروك :</u>

اعتمد الفنان مسرح الباروك على فكرة واحدة : هى تمثيل كل مشهد بسلسلة جوانب تتوالى حتى تلتقى بستار فى مؤخرة خشبة

المســـرح. وميـــزة هذا النظام كانت سهولة تغير المناظر عند كل مشهد جديـــد. فالأمـــر لم يكن. يقتضى أكثر من إعداد مجموعة جوانب خلف المجموعـــة الماثـــلة على المنصة، وعندما يحين موعد التغيير تسحب المجموعة الأولى إلى جانب المنصة وتدفع المجموعة الجديدة، الجاهزة محلها، وفى هذه الأثناء يتم تغيير الستار الخلفى، بأن تسحب قطعتان إلى جانـــبى المسرح أو ترفع إلى السقف (بعد تقدم معمارية المسرح) وكان كل منظر مكون من جانبين وستارة خلفية، يكونوا وحدة فنية واحدة.

وبـــدا الإيمان بمثل هذا الفكر غير محتمل مع تقدم الواقعية فى الدرامـــا، فبيـــنما لا ضرر فى أن يتجول أبطال ميلودراما القرن التاسع عشر المتعالين، داخل دنيا من المصطلحات التقليدية ، كان لابد لبطلات "إبسن" من جدران ثابتة "حقيقية" لتعيش، وهكذا ثبت أن المناظر الداخلية فى نظام الديكور الباروك أقل من غيرها إقتناعاً، فكانت أول ما تناولته يد لإصلاح.

وعمـــلياً أقيمت عدة حجرات على هيئة صندوق ينقصه الجانب الذى يواجه الجماهير، مع استمرار الاعتماد على قانون المنظور، ولكن هـــذا الـــنمط أيضـــاً عدل فيه شيئاً فشيئاً، حتى أصبحت الحجرة فى أتم مظهر واقعى مقصود فى حد ذاته كنهاية.

الواقعية فى المنظر المسرحى

جــرت العادة على أن أول ما يراه المشاهد عند رفع الستار أو إضـــاءة الأنـــوار هو المناظر ، فالمناظر هى الغلاف الذى يتعرف منه المشـــاهد على المسرحية التى يفترض أنه لا يعلم عنها شيئاً، لذلك فإن النظرة الأولى للمنظر المسرحى، تعكس انطباعاً خاصاً لدى المشاهد، قد يحـــدد له نوع المسرحية ومكان الحدث وزمنه، لذلك فإن الحرص على أن يكـــون هـــذا الانطباع صحيحاً ينقل للمتفرجين انطباعاً صادقاً، وإلا فعلى الممثلين تبعية محاولة إصلاح الطابع الغامض الذى خلفته المناظر.

إذن فأول ما كان يتطلب من المناظر قديماً، هو أن تكون مناسبة وملائمة للمسرحية، تعكس موضوعها وأسلوبها وعصرها.

واســـتمر هـــذا المطلب لمئات السنين ولا يطلب به من المنظر ســـواه .. حتى بداية الربع الأخير من القرن التاسع عشر وبالتحديد عام ١٨٧٤، عـــند ظهور مسرح المييننجرز والذى أسسه ساكس ميننجن أو الدوق جورج الثانى دوق مقاطعة ساكس ميننجن بألمانيا.

كـــان العـــالم فى هذه الفترة يشاهد العديد من التطورات العلمية والفـــنية والاجـــتماعية ، وظهور العديد من الآراء والنظريات كنظرية داروين عن النشوء والارتقاء، وفرويد والتحليل النفسى وقد أثر ذلك كله فى الظاهرة المسرحية فبدأت صحيات الاحتجاج والنقد على الشكل الذى

تقــدم بـــه العـــروض المسرحية فى ذلك الوقت ، أهمها ما أثاره الناقد الألمـــانى وليم شليجل حول انعدام التناسق بين اشكال الديكور المرسوم وشخصية الممثل على خشبة المسرح.

أثــرت مثل هذه الأقوال فى جورج الثانى والذى بدأ رحلته مع الفن من خلال عشقة للفن التشكيلى. والرسم خاصة ثم انتقل بعد ذلك إلى المسرح وكون فرّقته ببلدته ساكس مييننجن. عندما بدأ جورج يتعامل مع الظاهرة المسرحية. أحس بكيفة خضوع المسرح لتقاليد قديمة وبالية فيما يتعــلق بالمـــناظر والأثاث والأدوات والإكسسوارات دون فنون الأوبرا والبالية، وكانت المناظر عندئذ يتكون من :

١- منظر كلاسيكى. ٢- منظر قرون وسطى.

٣- منظر أسبانى. ٤- منظر باروك.

لذلـــك بـــدأ جـــورج فى البحث عن الجديد الذى يقدمه المسرح عامه، وللمنظر خاصة من خلال ما يؤمن به من أنه يجب "أن يسهم كل عنصـــر من عناصر الإخراج بدور مناسب وهام، على شرط، ألا يزيد إســـهام أحد العناصر عما يسهم به غيره" يجب أن تكون جميع العناصر متكاملة فى وحدة فنية واحدة تحدث لدى المشاهدين طابعاً موحداً واحداً". وقــد جعلـــه ذلـــك يهتم بكل تفصيله صغيرة أو كبيرة بالنسبة للعرض المســـرحى وكـــانت نظـــرته للمسرح كما يقول أحد ممثلى فرقته (كان

ساكس يتصور المسرح لوحة بيضاء ويصور فيها ما يشاء من الزخرف والأشكال".

وقــد إمــتازت فرقته بأنها الوحيدة التى قدمت أعمالها بأسلوب أقــرب إلى الطــبيعى يمتاز بالتناسق بين المنظر وحركة الممثلين. وقد أدخل ساكس تعديلات على خشبة المسرح كإدخال نظام تعدد المستويات بيــن ارتفــاع وانخفــاض لتفســير العلاقات الاجتماعية بين شخوص المسرحية وكذا العلاقات العاطفية.

كمــا اهــتم بالمشاهد الجماعية فلم تعد المجموعات تظهر على جانبى المسرح لتؤدى بعض الهمهمات غير المفهومة.

وكــان مــرجعه فى ذلــك الــتاريخ فقد إهتم ساكس بالأصالة الــتاريخية للمناظر والأزياء ... والتى كان يصممها بنفسه محافظاً على وحــدة الصــورة المسرحية لتحدث الصورة المسرحية التأثير المطلوب مــنها، وهكــذا وضع الدوق جورج الثانى بأفكاره تلك، أساس التصميم الحديث للمناظر وبدأ النظر لتصميم المناظر كفن فبعدما. كانت المناظر عــبارة عــن خلفية مصورة أو منظراً معمارياً شكلياً يتم أمامه الحدث المسرحى بصورة مناسبة أصبح، بعد ثورته بيئة مخططة بعناية تساعد على نمو وتطور الحدث المسرحى.

ويــتفق الجميــع على اعتبار ساكس رائداً للثورة على المسرح القديــم، تلك الثورة التى شجعت فيما بعد أدولف أبيا وماكس رينهاردت فى ألمانيــا، وستانسلافســكى فى روسيا وأندرية أنطوان فى فرنسا .. وغيرهم. للبحث عن صيغ أفضل للإخراج المسرحى الحديث.

<u>إندرية انطوان (١٨٥٨ – ١٩٤٣)</u>

يقــترن اسم إندرية إنطوان المخرج الممثل الفرنسى بنظرية – الجــدار الــرابع والواقعية الفوتوغرافية فى المسرح الحديث ، "شريحة الحيــاة"، وكــان انطــوان يســير عــلى نفــس درب ساكس مييننجن وستانسلافســكى ذلك الدرب الطبيعى وإن اختلف تفسيره، ولعل إصرار انطــوان عــلى إخــراج العــرض المسرحى داخل إطار من التفاصيل الظاهرة هو الذى صدى بالنقاد إلى وصفه بأنه المخرج الأول الذى تعمد نقــل الصورة المطابقة للحياة اليومية لأول مرة على المسرح. وقد تعلم انطوان من ساكس ضرورة تحقيق الوحدة الفنية الكلية التى تعطى للعمل شــكله وأســلوبه من خلال تصميم المناظر، كذلك تحقيق مظهر الأداء التمثيلى الجمالى والذى يكسب العمل المسرحى تماسكاً وقوة.

وقد اكتشف انطوان بعد ما بدأ المسرح الحر (١٨٨٧) فى غزو الأفــاق، أن المناظر المسرحية يمكن أن تسهم بجدارة فى تأسيس الجو

النفســى ، كما أن قطع الإكسسوار يمكنها هى الأخرى أن تساعد على التمثيل.

أما عن نظريته عن الحائط الرابع فتقوم أساساً على افتراض أن المــنظر تحوطــه جــدران أربعة بما فيها من فتحات، ويقوم المخرج بتصميم الحركة من هذا المنطلق بغض المنظر عن فتحه ستار المسرح التى يشاهد الجمهور العرض من خلالها.

ويستند فى تبرير ذلك، على أن هذا يساعد الممثل على أن تكون تصــرفاته وســلوكه تــلقائياً، بمعنى أن حركة الممثل الجديدة أصبحت تضـــاهى حركــته فى الحيـــاة العادية، وأصبح عليه يعطى ظهره إلى الجمهور إذ لزم الأمر.

وقد قوبلت نظريته من البعض النقاد بالكثير من الرفض اعتقاداً مــنهم بأنـــه قـــد بالغ فى توظيف أسلوبه الطبيعى عندما وضع لحوماً ونـــافورات عـــلى خشـــبة المسرح تأكيداً لنظريته المفرطة فى محاكاة الطبيعية والتى بدأت أشبه شئ بالصورة الفوتوغرافية.

ستانسلافسكى (١٨٦٣ – ١٩٣٨)

وعـــلى نفس طريقة الواقعية التى انتهجها ساكس ميننجن، كان الفنان الروسى ستانسلافسكى يعمل هو الآخر فى نفس الاتجاه الواقعى، ولكـــن بأســـلوب أخـــر، فبينما كان الأول ينشد الواقعية الخارجية، كان

ستانسلافسكى ونتيجة لاهتمام العالم بالدراسات النفسية، يكتشف الواقعية الداخـــلية أو الواقعيـــة الســـيكولوجية. وقد أعجب ستانسلافسكى بمنهج ســـاكس ميننجن فى تحريك المجموعات، وأدواته المنهجية فى المناظر والأثـــاث، وهذا ما جعله يثور فى عروضه على تقليد تسطيح الخشبة، وبـــدأ يجرب المناظر ذات الأبعاد الثلاثة المجسمة) ، وبعد أن لاحظ أن الممثل لا يستطيعٌ ملاحظة الستارة الخلفية المرسومة والتى لم تكن تثير بالـــتالى فيه أى نوع من الإلهام أو تساعده على أدائه المطلوب، بدأ فى اســـتخدام المسرح ذو المستويات... كما استخدم نظام جديد من المناظر والأثاث المجسم.

وقـــد كان لنجاح مسرح الفن الذى أنشأه ستانسلافسكى فى تقديم عروضه الواقعية والذى استمر صيته وشهرته سنوات طويلن، وقد كتب ستانسلافسكى عنه : كأن ثمة رأى شائع فى ذلك الوقت يرى أن مسرحنا مسرح واقعى فقط ؟

وقـــد أثـــار هذا الرأى ستانسلافسكى الذى كان فى نفس الوقت يحـــاول الثورة على الأسلوب الواقعى ويمكن أن نلخص بعض تجاربه فيما يلى ...

١- استخدام المستويات المختلفة على خشبة المسرح.

٢- استخدام تأثيرات لخيال الظل. فقد استخدام فى مسرحية (دراما الجماعـــة) خلفية من سقوف خيام السيرك مصنوعة من الكتان المبـــل بالـــزيت مع استخدام إضاءة خلفية حددت معالم ظلال الحشـــود، ووضـــعت الخيام على منصات ترتفع الواحدة فوق الأخـــرى بحيـــث تمتلئ الخشبة كلها بظلال هؤلاء الناس وهم يتحدثون.

وقـــد أدى نجـــاح هذا العرض إلى أن تهتف المشاهدين لتسقط الواقعية.

٣- وفى مســـرحية (حيـــاة الإنســـان) غطى الخشبة كلها بالمخمل الأســـود وحتى أن النجمة إيزادورا قد صاحت "باإلهى ياله من عـــرض !" وعليه أضاف إطار من الحبال ليحدد معالم الأبواب والـــنوافذ ...إلخ. وكانت كل قطع الأثاث والثياب سوداء محددة بهـــذه الحـــبال يـــتغير لونها فى كل فصل... من الأبيض إلى الـــوردى فالذهبى، وعن هذا العرض بالذات قيل أن المسرح قد اكتشف سبلاً جديدة للفن.

لكـــن هذا السبل كما أشار ستانسلافسكى : شأنها شأن أى ثورة تنظرية فى المسرح لا نستطيع أن نتجاوز حدود النظر.

وعــلى الــرغم من نجاح العرض فقد أحس ستانسلافسكى أن ممثليه لم يتقدموا خطوة واحدة للإمام، من هذه اللحظة بدأ يحصر عمله واهتمامه تماماً فى دراسة وتعليم القدرة على الإبداع الداخلى.

وكــلما إزداد راد ستانسلافســكى ســخطاً على وسائل العرض المسرحى كلما أوغل أكثر وأكثر فى العمل الإبداعى الداخلى للممثلين.

الواقعية الجديدة
أو الثورة ضد الواقعية

تــأرجح الأســلوب الواقــعى بين مد وجذر على أعمال ساكس وأنطــوان و ستانسلافســكى. وفى ذات الوقت كان هناك تياراً يحاول البحث عن واقعية جديدة... واقعية تخيلية تحاول البحث عن شكل جديد لهــا يمثــلها رينهاردت الألمانى وكوبو الفرنسى وميرهولد الروسى – وبسكاتور الروسى.

ماكــس راينهـــاردت

يعتبر رانيهاردت من أول المجددين المبدعين فى مجال الواقعية الــتى اعــتمدت عــلى الحرية الجديدة وقد استخدم المنصة الدوارة كما اســتعان بالانطــباعية كأسلوب يساعد على خلق الصراع الكامن داخل النصوص.

وفى فرنســـا أسس جاك كوبو مسرح (الفيبى – كولومبى) سنة ١٩١٣ محـــاولاً أن يحرر خشبة المسرح من الآلية البغيضة والمؤثرات ذات الطـــابع الاستعراضـــى، وكـــان كذلك متمرداً على تلك العروض المـــتحفية الزائفة للكلاسيكيات التى يقدمها الكوميدى فرانسيس والطبيعة المسرفة التى يقدمها انطوان على المسرح.

لذلـــك فهـــو يمثل المعارضة التى تستهدف مزيداً من الاعتدال والـــتعقل ضـــد الواقعية ، وبالنسبة للمنظر المسرحى فإن كوبو قد خلق مسرحاً جديداً يرمز إلى إختلافه عن الآخرين، ويرجع للمصادر الأولى للمسرح، مسرح مفتوح وبسيط مدهش، دون أضواء على قاعدة الخشبة، ودون بـــرواز للمســـرح، كما يستخدم الديكور بحرص واقتصاد والجو المناسب لكل مسرحية عالمية يحققه تقريباً باستخدام الإضاءة ، وإضافة عنصر أو عنصرين من العناصر الضرورية.

أمـــا خشبة المسرح والتى كانت تقع فى نهاية قاعة مستطيلة × ضيقة فى نهايتها درجات. تؤدى إلى منصة لها باب على كل جانب وفى الخـــلف عمـــودان وطريق بسلم يؤدى إلى شرفة أما منصة المسرح فقد تركت بدون أفريز ولم يكن هناك ما يشير إلى وجود مقدمة مسرح ولم يكـــن هناك خط محدد فاصل بين منصة المسرح وقاعة النظارة، وكان

الديكور لا يستخدم إلا نادراً وفى اقتصاد شديد، ولم يكن يتكون من أكثر من ستار واحد أو ستارين مدهونتين بطلاء درايزين أو ستار من الجوخ وكان لا يستخدم إلا أقل عدد من الأثاث البسيط وأدوات التمثيل.

وكان لا يضع شئ على المسرح لمجرد أن تكون عاملاً مساعداً على الإيهام الواقعى.

وفى واحـــد من أشهر عروضه "مقالب سكابان" لموليير، جعل كوبو الحدث يدور فوق منصة عارية من الخشب، معزولة وسط خشبة المســرح، ومضاءة من أعلى إضاءة قوية بإستخدام مثلث إضاءة معلق يــراه الجمهور كاملاً، وكما فى مسرح الكابوكى يمكن لهذه المنصة أن تمثل داخل بيت، أوبهوا فى قصر، أو ساحة معركة ، والمساحة المحيطة بها يمكن أن تكون حديقة تحيط المنزل أو بحراً يحيط بجزيرة.

مايـــــر هــولـــد

يعتــبر مايــر هولد الروسى واحد ممن رفضوا بقسوة كل أثر لــلواقعية فى العروض المسرحية التى قدمت على المسارح بعد الحرب فى ألمانيـــا وروســـيا، حيــث اعتــبر المخرجون حينذاك أن المسرح البروجوازى القديم ضرباً من الألاعيب الضخمة، ونددوا بوسائل الخداع والـــتدليس التى لجأ إليها المخرجون، فسعوا إلى التقرير بالنظارة الذى

يشـــاهدون أعمالهم حتى يعتقدوا أنهم يرون صوراً حية حقيقية تعرض أمامهم على المسرح.

فقـــد أعلن ماير هولد أن الواجب المفروض على المخرجين هو أن يزيـــلوا وهـــم الواقعية "إن العالم الواقعى موجود، وهو موضوعنا، ولكن هذه المسرحية، وهذا المسرح ليسا هذا العالم".

وتـــبعاً لصـــيحته هـــذه ألغيت المناظر، وأصبح المسرح منصة خياليـــة خالية من أى إكسسوار توضع عليها منصة أو منصتين وبضع درجـــات ، وكان الجدار الخلفى للمسرح مكشوفاً مجرداً من أية مناظر، أمـــا الكشـــافات الضـــوئية وأجهـــزة الضوء الغامر وأما باقى معدات الإضـــاءة، فكانت مكشوفة عمداً. وإذا كان لابد من نقل منصة أو قطعة مـــن الأثاث بين المناظر فإن الستار كان يظل مرفوعاً حتى يمكن رؤية عمال المسرح وهم يعملون.

جـــوردن كريـــج

ويعتبر كريج واحد من أهم من ثاروا على الواقعية، وكان يحلم بخـــلق مســـرح جديد مسرح المستقبل حيث يقول "المكان لا شكل له – مســـاحة شاسعة من الفراغ تمتد أمامنا – كل شئ ساكن لا صوت يسمع – لا حركة ترى – لا شئ أمامنا ومن هذا العدم تولد الحياة".

لقـد كان كريج يؤمن بأن مسرح المستقبل لابد أن يكون جديداً في كل شئ مختلفاً عما هو قديم ... كتب كريج : كما ننقذ المسرح، لابد أن ندمره، وأن نقيم مسرح المستقبل، ونحن نحاول هذا إنما نحاول إقامة فـن يـتجاوز مكانـة الفنون جميعها.. فن يقول أقل عما تقول الفنون الأخرى، لكنه يعرض أكثر مما تعرض جميعاً.

وتقـوم شـهرة كـريج في المـنظر المسـرحي على كتاباته وتصـميماته، وسـتائر كريج الشهيرة ذات الألف مشهد في مشهد واحد تعتبر نموذج دامج لأفكاره الجذابة وتميز العملية معاً...

فبدلاً من المشهد المرسوم، كان يتصور مشهداً مكوناً من ستائر ذات مفاصـل. بحيـث يمكـن أن تأخذ أي شكل، وتبقى في أي حجم، وتضاء بأي لون، حسب الحالة المطلوب أن يكون عليها المشهد، وكان مسرح آلي في دبلن أول من استخدم هذه الستائر.

وبعـد أن قرأ ستانسلافسكي مقال كريج "فنان مسرح المستقبل" دعاه إلى مسرح الفن كي يصمم ويخرج هاملت، وقرر كريج أن يستخدم سـتائره في هـذا العـرض، وكـان يريد أن يجعلها من المعدن، لكن ستانسلافسـكي أشار. إلى أن ثقل هذه الستائر يحتم ضرورة إعادة بناء المسرح وإدخال الآلات هيدرولكية إليه. وأخيراً تم عملها من العوارض الخشـبية والقماشـية، وقـد اسـتغرق الإعداد للعرض سنيتن، ودرب

ستانسلافسكى عمال المسرح حتى تبدوا الستائر وكأنها تتحرك لوحدها. وقبل افتتاح الليلة الأولى بساعة واحدة كان ستانسلافسكى فى الصالة. وفجأة بدأت.. بدأت أحد الستائر تتأرجح وتميل على جانبها، ثم انهارت على الستارة التى أمامها، وواحدة بعد الأخرى مثل بيت من الورق، وأنهار المشهد كله على الخشبة.

وإذا كانت معظم أفكار كريج قد بدت أفكاراً غير عملية فى ذلك الحين، إلا أن تأثيرها كان واضحاً على الجيل التالى من المصممين، الذين استفادوا من التقدم التكنولوجي الواضح فاستطاعوا أن يبدعوا الشكل الملائم لكثير من أفكاره.

كانت أعظم تصميمات كريج التى عرفت على الإطلاق، هى تصميمه لإخراج هاملت على مسرح الفن بموسكو ففى المشهد الأول بدت خشبة المسرح بستائرها الشاهقة – كأنها مليئة بالزوايا الغامضة والممرات والظلال العميقة وتبدوا من خلال ضوء القمر والحراس الذين يمرون بين الحين والحين كأنها قلعة هاملت الحقيقية ومن بين الستائر الرمادية يبرز الشبح، لا يكاد يرى بلباسه الرمادى أمام الجدار الرمادية وعباءته، الطويلة تنزلق وراءه ، وفجأة يبرز الشبح فى قطعة من الضوء. فيجفل الحراس. لكنه سرعان ما يدخل إحدى فتحات الستارة ويختفى وبالنسبة لمشهد البلاط، فقد غطى كريج الستائر بأوراق مذهبه

مـــثل التى تستخدم فى أعياد الميلاد، وجعل الملك والملكة يجلسان على عـــرش مـــرتفع، ويلبسان ثياباً مذهبة وتتدلى من أكتافهما عباءة ذهبية ضخمة تغطى الخشبة كلها وأضاء المشهد، بإضاءة خافتة كى يبدو التاج الذهبى وسط الظلام المحيط.

آدولـــــف آبيـــــــا

لكـــن اســتخدام الظـــلام كـــنقاط موازية للضوء ، على الكتل المعمارية لم تكن أصلاً من أفكار جوردن كريج. فمعظم هذه الأفكار فى الحقيقـــة قـــد سبق إليها آدولف آبيا السويسرى، فقد دعا آبيا إلى مسرح "الجو" بدلاً من مسرح "المظهر" ، فقال " إننا فى مسرحية مثل سيجفريد على سبيل المثال لسنا بحاجة إلى تصوير الغابة، لكن ما نريد أن نقدمه للمـــتفرج هـــو الإحســـاس بجو الغابة، ورغم أن ايرنتج ودوق ساكس مينـــنجن كانا أول من استخدم الظلال على الخشبة، إلا أن آبيا هو أول من عمل بنظرية كاملة فى الإضاءة المسرحية تقوم على إمكانيات حركة الأضواء على تصميمات بسيطة غير مرسومة بألوان محايدة.

كـــانت الإضـــاءة عند آبيا أهم رسام للمناظر، فالإضاءة وحدها تحدد وتكشف طبيعة استجابتنا الانفعالية ويمكن التحكم فيها، وكما تعرف بالتحكم فى درجة ونوع الإضاءة على الخشبة.

وكـــان آبيـــا يدلـــل عـــلى فكـــرته هـــذه بمشـــهد مـــن أوبرا "روميووجوليت" لحظة الحبيبين فى قاعة قصر آل كاميلويت حيث تخفت جميـــع الأضـــواء عـــلى الخشبة، وتركز حول الحبيبين، بهذه الطريقة يســـتطيع المصـــمم أن يؤكـــد قوة لحظة اللقاء كما يستطيع أن يؤكدها بالموسيقى.

وعند آبيا لم تكن الإضاءة فقط لتضيف التألق والوهج لما يحدث عـــلى الخشبة، بل أيضاً لتصعيد الحالة العاطفية للمشهد من لحظة لأخر وكـــان هـــذا يحتم ضرورة وضع خطة متكاملة للإضاءة شبيهة بالنوت الموسيقية للأوبرا.

وعـــلى العكـــس من كريج ، أكد آبيا أهمية الممثل، كان يعتبر المشـــهد المرســـوم ذا بعديـــن فى حين أن الممثل ذو أبعاد ثلاثة، لهذا عـــارض الشـــكل التقليدى للتصميم المنظرى، وتصميماته كانت تتكون غالـــباً من المنصات والأعمدة والسلالم الصاعدة، كانت تصبغ بمعاونة الإضـــاءة حيـــث تستخدم المكان بأبعاده الثلاثة، ويتحرك الممثل خلالها بيسر وسهولة.

رينهاردت وبدايات المسرح

الملحمــــى

كـــان رينها ردت واحد من ممثلى "فرقة المسرح الألمانى" التى كونهـــا الناقد المسرحى، "آرتو براهام" بعد أن تأثر بأعمال انطوان، وقد حاول برهام تحرير المسرح الألمانى من عروضه المتخلفة والدخول به الخط الرئيسى للدّراما الأوربية.

وقد تبع رينهاردت أستاذه، عندما أخرج فى سنة ١٩٠٥ عرضه الشـــهير، "حلم منتصف ليله صيف" على المسرح الصغير، ثم تولى أمر فرق " المسرح الألمانى" بعد ذلك، وكان آمل رينهاردت أن يحتوى هذا المســـرح همـــوم الحياة الحديثة، كما كانت الحلية العظمى تحتوى على هموم مجتمع الإغريق.

ولكـــن كما تشير هيلين كريس. كان هذا المسرح محكوماً عليه بالاختفاء لأنه دون الطريقة التقليدية للحياة، ودون أسطورة، ودون اتجاه نحو الطقوس وما نجح فيه، إنما هو نجاح المخرج الذى يستطيع اللعب بكـــل العواطـــف الشائعة، مستخدماً كل الإمكانيات المسرحية للإضاءة، واللون والحركة والموسيقى، وقد عمد رينهاردت إلى إستعارة الكثير من تكـــنيك عروض السيرك والمسرح الشعبى وكان يقدم المسرح من أجل المسرح.

أرفيـــن بسكـــاتـــور

وكان بين تلاميذ رينهاردت أرفين بسكاتور، الذى ابتكر المسرح التسجيلى أو الوثائقى ، وقد أثار بسكاتور الاهتمام فى برلين فى سنوات العشـــرينات بسلسلة من العروض التعبيرية به استخدم فيها آلات معقدة وباهظة النفقات استخداماً متميزاً، فقد ساعده نقص مواد بناء المناظر أن يطـــور أسلوبه المناهض للواقعية فى هذه الفترة... فجاء المسرح خالى مـــن أى ديكور أما المناظر فكانت تقتصر على قطعة صغيرة واحدة أو قطعتين، وتكون رمزية أكثر مما هى واقعية.

وهكـــذا بـــدأ ظهـــور الدرامـــا التعـــبيرية، وأصبح الناس فى المسرحيات رموزاً بدلاً من أن يكونوا شخصيات.

فى هـــذه الفـــترة ابتدع بسكاتور آلاته المسرحية المعقدة، فأنشأ المســـرح المـــتحرك إلى الجانبين وإلى أعلى وإلى أسفل وكانت أجزاء المسرح ترتفع وتهبط وتدور وتنزلق، فقد أقام رافعة أمامية من الخشب وأقـــام جســـراً ذو دعامـــة واحدة من منتصفه يمكن أن تتحرك صعوداً وهبوطاً.

كمـــا استخدم الشرائح والفوانيس السحرية والمشاهد السينمائية، والشـــعارات المكـــتوبة والأضـــواء الكاشـــفة التى تتوجه إلى الجمهور والمعـــلقة فـــوق الـــبرواز المســـرحى، كما استخدم أصوات السيارات

ومكـــبرات الصـــوت تـــدوى، والطبول تقرع، والآلات تهدر والجيوش تتحرك، والجماهير تصفق والمدافع تطلق بدوى صاخب.

وقد وصفه برتولت بيرخب بأنه صاحب أكثر المحاولات ثورية لإضـــفاء طابع التنوير على المسرح ، فبالنسبة لبيسكاتور كان المسرح بـــرلماناً، هيـــئة تشريعية، ولم يكن يهدف فقط لأن يقدم لجمهوره متعة جماليـــة، بل أن يدفعه لأن يتخذ موقفاً عملياً من القضايا التى تهمه وتهم بلاده !.

برتولـــت بيرخـــت

يعتـــبر بيرخت واحد من الفنانين القلائل الذين جددوا فى الفن، وجمـــع بيـــن نمط المفكر ونمط الأديب، وهذا ما جعله يصر دائماً على الـــربط بين المحتوى والشكل الفنى فى حركة تطور يتلاءم مع عصرنا الحديـــث. أن شـــكل المســـرح الملحمى الذى نادى به بيرخت نابع من ضـــرورات فكرية واجتماعية هى وليدة التغيرات السياسية والاجتماعية التى يعيشها إنسان هذا العصر، ولقد قال هو عن ذلك "أن أى تجديد فى الشـــكل، لا يخـــدم غرضاً، ولا يستمد جدراته من مضمونه الاجتماعى يظل شكلاً عقيماً تماماً لا ثمره فيه".

فبحث بيرخت عن شكل مسرحى جديد، لم يكن مطلباً جمالياً خالصاً، وإنما كان ضرورة حتمتها الأوضاع الاجتماعية الجديدة فى عصر العلم.

وعلى هذا النمو جاءت نظريته عن المسرح تحاول خلق مسرحاً جديداً يختلف عن المسرح الأرسطى الذى قال عنه أن الدراما الآرسطية تحاول أن تخلق الخوف والشفقة فى نفس المتفرج لكى تطهره من الانفعالات الضارة، فيخرج من المسرح مستريحاً ومتجدد المشاعر، حتى يمكنه أن ينسجم مع مجتمعه ويتحقق هذا المسرح بخلق إيهام بالواقع ليثير. المتفرج نحو الاندماج مع البطل فينسى نفسه تماماً...

وإن كان جمهور هذا المسرح يخرج مستريحاً حقاً لكن دون أن يتعلم أو يتهذب فالمسرح يجب أن يحطم أى إيهام بالواقع ، حتى يحتفظ المسرح بوجوده منفصلاً عن الأحداث، وكذلك بقدرته على النقد المحايد ولكن يتحقق هذا فإنه المسرح الملحمى يقدم عدد من الحيل والوسائل سواءاً فى البناء الدرامى أو المنظر المسرحى، ففى البناء الدرامى كان يستخدم الراوى والكورس، الذى يجلس فى جانب المسرح ويظل طول الوقت يزود المتفرج من وقت لأخر بالحقائق اللازمة عن المواقف التى أمامه كذلك التكرار وإزدواجية الشخصيات والأحداث فى البناء، والبعد عن التعقيد وأن تظل الشخصيات واعية تماماً بوجود المتفرج مما يوجب

أن تكشــف عن نفسها وعن علاقتها عن طريق لمحات تلقيها بعناية ثم تظل محتفظة بمظهرها كعناصر جوهرية فى أحاديثها.

كمـــا يقـــاطع الحـــدث المسرحى من وقت لأخر بالأغانى التى تلخص لنا الحدث، وتعلق عليه أو تتنبأ به، وإنهاء بعض المشاهد قبل أن تبلغ الذروة.

كما قد اشتخدم لبعض الحيل المسرحية التى تحقق نظريته والتى عـــرفت بالـــتغريب، والتغريب فى الواقع ليس حيلة خارجية وإنما هو جزءاً أساسى فى بناء المسرحية، ذلك أن المسرح لم يعد يكتفى بعرض صـــورة الواقع، وإنما يقدم صورة رمزية لهذا الواقع وهذه الصورة لابد وأن تكـــون مغربة، لأن العالم إذا عرض أمامنا بصورة غريبة عنا فإن هذا يدفعنا للعمل على تفسيره.

وتخـــلص نظـــرية بيـــرخت فى إنه كان يرى إنه لم تعد هناك ضـــرورة لمسرحية محبوكة البناء تفهم ككل بل نحن بحاجة إلى دراما ملحمية يمكن تقطيعها إلى شرائح تعطى معنى ومتعة معاً.

فالدراما هى أحداث منفصلة، والتأثير الكلى لها يأتى من وضع هـــذه الأحـــداث جنباً إلى جنب أو من عملية المونتاج التى تضم أحداثاً متناقضة.

أمـا عناصـر العـرض فيجب أن تحتفظ بإستقلالها عن النص وتدخل فى علاقة جدلية معه.

ولهذا فإن بيرخت قد وضع عدة اشتراطات على الديكور أهمها ... أن مصمم الديكور غير مطالب بخلق إيهام للواقع، وبإمكانه أن يضع فى الخـلفية مـواد مختـلفة. لذا كان يطالب دائماً بإضاءة على خشبة المسرح حتى فى مشهد الليل، لكى لا يعطى المتفرج فرصة للاستغراق فى أحـلام اليقظـة، أو للشـعور بنفسـه مرتبطاً بالظلام مع غيره من المحيطين به.

كـان فى أيامـه الأولى يطـالب بأن تكون مصادر الضوء أو انتشـاره مـرئية فعـلاً على خشبة المسرح، كما كان يستخدم عروض فوتوغـرافية تصاحب العرض أو تشارك معه للتعليق أو الإعلان ، كما كـان يلجأ لاستخدام الأقنعة والاكسسوارات والملابس المحشوة والأقدام الخشـبية وكـان بيـرخت عن طريق هذا التغريب، يهدف لأن يجعل المتفرج يفكر فى الحدث ويستنتج أفكاره الخاصة، وهكذا يصبح عضواً أفضل فى مجتمعه.

الدراســــة الخامســة

قراءة في نصوص المسرح العربي

منذ البدايات حتي ثورة يوليو ١٩٥٢

لدراسة تطور المسرح والإخراج فى مصر

مما لاشك فيه أن النص المسرحى، يعتبر مرآة تعكس ملامح الحياة الثقافية والمسرحية في أى زمان ومكان ، فالنص المسرحي هو إفراز مرحلة ثقافية تحاول إشباع احتياجات مثقفيها سواء على المستوى الفكرى أو التقنى، من خلال أحد أشكال التعبير الفني وهو المسرح.

ولما كان النص المسرحى هو دعامة العملية المسرحية، والمحدد لنوع الخطاب الدرامي الموجه لجمهور مستهدف من إقامة العملية المسرحية ذاتها، كما أنه يحدد أيضاً الأسلوب الذى يحقق للفنان المبدع والمؤدي الاستمتاع وإثبات القدرات الفنية، والقدرة على التعبير، والرغبة فى العطاء من خلال هذا الشكل الفنى، لذلك لا يكن مستغرباً، أن نتخذ من النصوص المسرحية، مدخلاً للتعرف على ملامح المسرح العربى / المصرى، سواء الملامح التى ترتبط بالتطور الفكرى أو الفنى أو الاجتماعى، وحجتنا فى ذلك المسرح اليونانى القديم، الذى تم تحديد معظم ملامحه من خلال نصوصه المسرحية، والأمثلة كثيرة.

هنا وحتى لا تتشعب بنا السبل سوف نحاول من خلال قراءة التراث النصى للمسرح العربى أن نحدد أهم المحاور التى تحدد ملامح المسرح العربى فى مصر وهى :

١- التطور.　　　　　　٢- النجومية.

٣- الجنس الدرامى.

من هذه المحاور سوف نحاول تفصيلاً دراسة المحورين الأولين منها للتعرف على ملامح الحياة المسرحية فى مصر، خاصة وأن المحور الثالث المرتبط بالجنس الدرامى، والذى يتحدد فى ثلاثة أشكال درامية هى الكوميديا الغنائية – الميلودرام – الكلاسيكيات، والتى ميزت المسرح المصرى قبل الثورة، فى حاجة لدراسة مستقلة لثرائها.

أولاً : التطور من خلال إبداع النص المسرحى :

عند الحديث عن تطور المسرح المصرى من خلال النص، سنجد أن هناك ثلاث علاقات أساسية فى هذا التطور...

الأولى : وهى فى البدايات وأفضل أن أصفها بالاتباعية، ومن أعلامها مارون النقاش رائد المسرح العربى.

وثانيها : مرحلة البحث عن هوية ومن أعلامها إبراهيم رمزى.

وثالثها : مرحلة تأكيد الذات والهوية ومن روادها محمد تيمور أول من نادى وعمل على تأكيد الهوية لمسرحنا المصرى.

فكيف جاءت تلك المراحل :

١- الاتباعيـــــــة :

وإن كانت الاتباعية كمصطلح قد أطلق على حركة الكلاسيكين في فرنسا في بداية القرن السابع عشر نسبة إلى اتباعهم في إبداعهم الدرامي لكثير مما نادى به اليونانيون القدامى. إلا أني أفضل استخدامها هنا لوصف بدايات المسرح العربي / المصري، والتي اعتمدت بشكل كبير ولفترة كبيرة على الإبداع الغربي في المسرح، خاصة الفرنسي والإيطالي نصاً وتقنية حتى أصبحت الصورة الأوربية هي الصورة التي عرف بها الجمهور العربي / المصري المسرح، وإن أصابها بعض التعديل أو التكيف لتوائم الذوق العربي / المصري، والذي هو بالضرورة مختلف عن الذوق الأوربي.

عرفت الجماهير العربية المسرح في صورته الوافدة مع المثقفين العرب الدارسين لهذا الفن في فرنسا وإيطاليا، فقد أمضى مارون النقاش (١٨١٧ – ١٨٥٥) رائد هذا الفن " سنوات قليلة في إيطاليا من الجائز أنه حضر بعض العروض المسرحية هناك، ونظراً لإلمامه التام المتقن بقراءة اللغة الفرنسية، والإيطالية، بجانب العربية والتركية، فقد كيف مسرحية البخيل لموليير في قالب من الشعر العربي، وسماها البخيل

أيضاً، وقدم النقاش هذه الكوميديا فوق مسرح مرتجل، هيأه فى بيته فى بيروت ١٨٤٨[١].

كانت هذه بداية الاتباعية، والتى استمرت حتى ومع انتشار المسرح العربى فى سوريا، وانتقاله إلى مصر، حيث بدأ يعقوب صنوع (١٨٧٠)، معتمداً أيضاً على ما رآه ودرسه فى إيطاليا، فقد نقل من المسرح الإيطالى عدداً من الموضوعات التى صاغها فى لغة عربية عامية، وإن كان صنوع أثناء دراسته فى إيطاليا قد جرب حظه فى كتابة بعض المسرحيات باللغة الإيطالية، وفى مصر بعد عودته ألف عدداً من العروض المسرحة (٣٢ ؟)، "وبعض هذه المسرحيات كان مستلهما من أعمال الدراميين الإيطاليين ، ومن أعمال موليير.. إلا أن صنوع كان يغير باقتدار من "الحبكة، والتفاصيل" فى تلك المسرحيات الأصلية لتخدم أغراضه هو[٢].

استمرت هذه التباعيه بعد صنوع، على يد الفرق الشامية التى وفدت لمصر، كفرقة سليم خليل النقاش (١٨٧٦ – ١٨٧٧) والذى اعتمد على أعمال عمه مارون النقاش المقتبسة عن موليير، "كما ترجم أوبرا عايدة عن الإيطالية محافظاً على طابعها الغنائى[٣]"، أو القرداحى (١٨٨٢-١٩٠٩)، وأسكندر فرح (١٨٩١ – ١٩٠٩)،أو سليمان الحداد (١٨٧٧) ، وغيرها من الفرق التى اعتمدت على الترجمة والاقتباس،

وتبعها فى هذا الأسلوب كثير من الشباب المثقف الذى بدأ ينجذب تجاه المسرح، كعثمان جلال الذى ترجم عن موليير "مدرسة النساء، تارتوف" ، وعن راسين "أستير" و "أفجينيا" ، وعن كورنى "لوسيد"، أيضاً نجيب حداد الذى ترجم مع أخيه أمين الحداد "هاملت ، وأوديب" أو "السر الهائل" لفولتير " و"فايدرا" لراسين، وصلاح الدين الأيوبى عن والتر سكوت.

استمر هذا الحال مع ظهور جورج أبيض والذى اعتمد بشكل كبير على الكلاسيكيات، ولم تقتصر الترجمة أو الاقتباس على الكلاسيكيات أو الكوميديا أو التراجيديا بل تعداه إلى الفودفيل والمسرحيات الفارس التى نبغ فيها أمين صدقى والريحانى وبديع خيرى، وعزيز عيد.

هكذا كانت الاتباعية فى النص أولى وأهم مراحل المسرح المصرى، والتى استمرت حتى بعد انتشار وتقبل الجماهير له. وإن كان الهدف منها قد تغير فلم يعد الهدف هو تعريف الجماهير بهذا الفن، بقدر ما أصبح مواكبة للتطور العالمى لفنون المسرح، خاصة فى المسرح المعاصر، بعد عودة البعثات والدارسين المصريين من الخارج، وتبنى الدولة للمسرحيين والفرق المسرحية، وإنشاء أكاديمية الفنون بقصد

مواكبة الحركة المسرحية العالمية، والأخذ بأحدث المناهج والنظريات فى الإخراج والأداء والتصميم، وتنفيذ المنظر المسرحى وملحقاته.

٢- البحث عن هوية :

يصور الاحتياج لهذه المرحلة ما قاله محمد تيمور عن المسرح المصرى فى بداية القرن التاسع عشر : نقلوا التمثيل إلى مصر مع ما نقلوا من آثار الغرب عن غير فكر، ولم يعرف الجمهور عن دور المسارح إلا أنها دور لسماع الصوت الشجى الجميل، فهي في نظره إحدى مجال الغناء، فلم يلق نظره إلى الراوية وموضوعها وأشخاصها وغاية المؤلف منها ... إنما كان له غاية واحدة لا تتغير، ولا تتبدل : أى الروايات أكثرها غناء، خيرها على المسرح وأحقها بالإعجاب"(٤).

قد يكون من أسباب قول تيمور هذا، إقحام الغناء كعنصر من عناصر الجذب الجماهيرى على الروايات المسرحية، رأينا مارون النقاش يقحم أغانى على نصوص موليير، وأبى خليل القبانى يصبغ عنترة بن شداد فى أسلوب غنائى وسلامة حجازى يمثل ويغنى هاملت. كان المسرح مجالاً خصباً للمطربين والمنشدين، واعتقدت الجماهير، أن المسرح قرين بالغناء، فباتت الجماهير تقبل على المسرح لتسمع الغناء، قد يكون هذا الأمر هو نفسه الذى دفع بجورج أبيض لأن يتحد مع سلامة حجازى فى فرقة مسرحية / غنائية تقدم الكلاسيكات.

لذلك كان السعى نحو هوية للمسرح المصرى / العربى ... بدأ يعقوب صنوع محاولات البحث عن هوية مسرحية مصرية، بإعادة صياغة أو تكييف النصوص الأجنبية، إلى مواقف اجتماعية مصرية، وشخصيات تتحدث بالعامية المصرية، حتى وإن كان معظمها من أبناء الجاليات الشامية أو اليهود المقيمين فى مصر آنذاك، وإن كان قد وظف فى بناء أعماله "بعض من عناصر الفرجة الشعبية، التى كانت سائدة آنذاك كاستخدام الأنماط للشخصيات وللغناء، وإن كان قد اهتم بعض الشئ ببعض القضايا الاجتماعية الأمر الذى دعى البعض لأن يعتبر صنوعاً، رائداً مسرحياً لصنف مسرح النقد الاجتماعى والسياسى(٥).

تعدت مرحلة البحث عن هوية النقد الاجتماعى، إلى تناول موضوعات تاريخية وسياسية، حاول فيها بعض النابغين من المثقفين المصريين أن يؤلفوا للمسرح المصرى ويقدموا للجمهور المصرى ما يهمه من قضايا وأحلام وأمال، وأن يوسعوا من رقعة المسرح المصرى لتتجاوز الترفيه والإمتاع إلى التنوير، فجاءت المسرحيات التاريخية والسياسية، ففى المسرح السياسى كتب عبد الله النديم (١٨٨٠) مسرحيتين "الوطن" و "العرب" والتى كان يدرب تلاميذه من خلالها على فن الإلقاء، ثم كتب حسن العمرى مسرحية "دنشواى" (١٩٠٧) يسجل فيها لهذه الواقعة الأليمة فى تاريخ الاستعمار الإنجليزى فى مصر.

وعملاً بالاتجاه الذى كان سائداً فى بداية هذا القرن والذى ينادى بضرورة الاستقلال المادى والفكرى عن الاستعمار والتبعية الفكرية الخالصة للغرب، وأن مصر يجب أن تكون للمصريين، دون عزلها عن تاريخها العربى، بدأ الاتجاه إلى التاريخ الإسلامى يستلهم منه موضوعات تشحذ من الهمم وتؤكد على الهوية المصرية / العربية، وكان للمسرح فى رحلة البحث عن ذات أو هوية مصرية دوراً كبيراً فى هذا الشأن، بدأه مصطفى كامل عندما كتب فتح الأندلس (١٩٠٧)، وإبراهيم رمزى عندما كتب (الحكام بأمر الله) (١٩١٥) ، والأرجح أنها كانت أول تجربة له فى الحقل المسرحى على الإطلاق، ثم كتب بعد ذلك، "أبطال المنصورة" عن الحروب الصليبية. وتطورت المحاولات حتى جاءت ثورة ١٩١٩ والتى أكدت على اكتمال التجربة، وأن المسرح المصرى قد بدأ فى النمو والنضج كشخصية مستقلة مؤثرة فى الحياة الاجتماعية وكان رائده فى ذلك الشاب النابغة المثقف محمد تيمور.

٣- هوية المسرح المصرى :

لو سلمنا جدلاً بأن المسرح كفن وكشكل من أشكال التعبير الإنسانى هو واحد من أشكال التعبير الفنية، التى ابتدعتها العقلية الإنسانية المبدعة للتعبير عن واقع الإنسان، عن طريق مؤدين يشخصون شخصيات ليست شخصياتهم ويلعبون أدواراً ليست أدوارهم، بل ترتبط

بفعل أو حدث يتضمن اهتمامات، وهموم وأحلام وأمانى الإنسان، يجسد هذا الحدث فى إطار فنى بأسلوب قد يكون مباشر أو غير مباشراً، وسيلته فى تلك أنساق من الرموز، التى تشكل لغات العرض المسرحى، التى تحقق التواصل بين المؤدين وجمع المشاهدين الذي يتمتع ، ويتعاطف، ويتوحد، ويتعلم مما يعرض أمامه ويتم ذلك فى مكان خاص معد لتقديم هذا العرض المسرحى(٦).

من هذا التعريف يمكن أن نحدد هوية المسرح من خلال عنصرين :

الأول: المحتوى / المضمون الذى يعبر عن واقع الإنسان فى مجتمع ما.

الثانى : اللغات التى تشكل وحدات التواصل بين الأداء والمشاهدة.

العنصر الأول يرتبط بالنص المسرحى، أما الثانى فهو يرتبط بعناصر الإخراج، وما يهمنا هنا هو التعرف على هذه الهوية من خلال النص المسرحى الذى يرتبط بقضايا وهموم وأحلام وأمال الإنسان المصرى.

غاب النص المسرحى المصرى فى دوامة الترجمة والاقتباس والاتباعية بشكل عام، وحاول المبدعون من المثقفين المصريين العثور عليه أثناء مرحلة البحث عن هوية والتخبط فى تكييف النصوص أو تعديلها أو تعريبها، أو اللجوء للتاريخ والأحداث السياسية سعياً وراء موضوع أو فكرة لها صدى فى نفوس الجماهير.

لكن مع بداية ظهور المؤلف الذى بدأ فى الاهتمام بالقضايا الاجتماعية المعاصرة، واتخذ منها ركيزة لإبداعه المسرحى، وبالتحديد مع بدايات القرن العشرين عندما انتشر المسرح وشعر المثقفون المصريون بضرورته من أجل تنوير شعب محتل مستغل، لابد له من الاستقلال والحرية، وتجاوز مشاكله وأمراضه الاجتماعية، وبدأ تأكيد هذه الهوية على يد محمد تيمور.

فى ظل الأزمة الاقتصادية التى مر بها العالم ومصر بسبب الحرب العالمية الأولى ... تأثر المسرح المصرى بشكل كبير، فانتشرت المسرحيات الهزلية، واسكتشات الفرانكو آراب، والفودفيل الساخر، وأغلقت المسارح أبوابها، ما عدا قليل منها كفرقة عبد الرحمن رشدى التى صمدت أمام الأزمة الاقتصادية، وكانت متنفساً وملاذاً لمن يسعى لإثبات هوية المسرح المصرى، فكتب لها محمد تيمور "عصفور فى القفص" وقدمت على مسرح برنتانيا فى مارس ١٩١٨. ثم "عبد الستار أفندى" التى حاول من خلالها كما قال : أن يحارب "التمثيل الهزلى بنفس سلاحه لاجتذاب الجماهير، برواية فنية ذات صبغة هزلية ونكات ثم ارتفع به بعد ذلك من الهوة التى ألقاه فيها التمثيل الهزلى، إلى الغاية التى أنشدها"(٧) لكن ما أتى به لم يكن كما تمنى، ودليلنا على ذلك رواية "عبد السلام أفندى" التى قدمها له مسرح التمثيل العربى الأستاذ عزيز

عيد، بفرقة السيدة منيرة المهدية فى ديسمبر ١٩١٨، وكان الواقع والحياة المصرية فى المجتمع المصرى هما مصدره فى هذه الراوية التى جاءت "غريبة على من طال تردده على المسرح المصرى منذ نشأته، فكيف جاءت عبد الستار أفندى والتى حاول الكاتب فيها كما فى باقى أعماله تصوير الانحلال الذى كان يسرى فى المجتمع، فى كل طبقاته ومستوياته"[٨] صور الكاتب هذا الانحلال فى شخصية عفيفى البلطجى الذى يعيش بذراعه، يعيش عيالاً على الأخرين، ونفوسه بنت البلد المتسلطة على زوجها الضعيف، "فتسوقه إلى ما تريد ، مهددة إياه ساخرة منه، حتى يبدو ألعوبة فى يدها ... وتجرى نفوسه وراء المال، فهى تزحف تحت تأثير ابنها عفيفى بأن تزوج ابنتها الجميلة من صديقة فرحات على الرغم مما ألصقه به زوجها من أشياء تندى لها الجبين خجلاً. ولا تتأثر بتوسلات الفتاة ورفضها الاقتران بهذا الشخص المحتال"[٩] حتى عبد الستار أفندى على الرغم من بلوغه الثانية والخمسين فإنه يتصابى، ويجرى وراء المرأة ويسيل لعابه للحصول عليها، وهو يجد ذاته أهلاً لذلك، لا يأنف أن يلاحق الخادمة، ولا يسوءه أن تهزأ به وتسخر منه، ومع ما فى النص من سلبيات فى بناء الشخصيات، والتعمد المغالى فيه من تصويرها كاريكاتورياً، الأمر الذى طغى على كثير من المضامين الهامة مثل "حق الفتاة فى اختيار الزوج

المناسب"[١٠] ما يهمنا هنا فى هذا النص تعرض الكاتب بالنقد الساخر لكثير من المظاهر السلبية فى المجتمع ربط النص وموضوعه بقيم وأمال وقضايا وهموم المجتمع... تلك الأحلام التى ظهرت للواقع مع ثورة ١٩١٩، والتى أكدت فعلاً أن هناك شعباً له ذات قوية فى حاجة لمزيد من وسائط التعبير عنه، كما صاغ محمد تيمور "العشرة الطيبة" أوبريت غنائى حاول فيه أن يحقق المعادلة التى كان يتمناها، بأن يقدم الهزل فى شكل راق جاد ... ففى إطار من الهزل تناول قضية الحاكم التركى والمملوكى، كنموذج للاستعمار الذى يسلب الشعب مقدراته وعرضه، وه رؤية جريئة فى عشرينات هذا القرن، والبلاد تحت ظل حاكم أجنبى، ومستعمر يسانده.

كانت هذه إرهاصات لتأكيد الذات فى المسرح المصرى، وقد تبنى الريحانى والكسار وغيرهما من أصحاب الفرق المختلفة هذا النموذج، وإن اعتمدوا مرة أخرى على الاقتباسات والتمصير وبعض التأليف.

بالنسبة لقضية تأكيد الذات فى لغات العرض المسرحى أو الشكل، وهى مهمة المخرج فقد طال غيابها حتى بداية ١٩٦٣ عندما نادى يوسف إدريس بضرورة البحث عن مسرح عربى مصرى اعتماداً

على التراث الشعب، وبدأت البعثات الدراسية للخارج تتوع فى موضعاتها، وبدأت الاهتمام بكافة عناصر العرض المسرحى.

محاور ثلاثة حددت تطور المسرح المصرى... الاتباعية.. البحث عن الهوية.. تأكيد الهوية، ولا نعنى كما رأينا أنها مرحل متعاقبة، بل قد تكون متوازية، فبينما نبحث عن الهوية فى الشكل، يكون النص قد تأكدت ذاتيته، وهناك اتباعية فى عرض بعض المسرحيات.

ثانياً : النجومية والمسرح العربى :

تعتبر النجومية واحدة من أهم المحاور التى ساعدت على تطور المسرح المصرى، فالنجومية وبريق الأضواء وتكالب الجماهير على مشاهدة النجم، كلها عوامل دفعت المطربين إلى تجريب حظهم فى ممارسة هذا الفن الجديد، الذى بدأ يسرق الأضواء من كل أشكال التعبير آنذاك. وعن نجومية فنان المسرح المصرى العربى يمكن أن نتحدث عن أربعة أنماط للنجم ميزت مراحل تطور المسرح، وهى :

النجم صاحب الفرقة، المطرب النجم، المخرج ، ثم الممثل النجم، والملاحظ أن هذه الأنماط الأربعة، قد تعاقبت منذ بداية ظهور المسرح العربى المصرى، واستمرت حتى الآن، يخبو أحياناً نمط، ويعلو آخر، تتوازى الأنماط الأربعة أو بعض منها فى مسايرة الحياة

المسرحية، لكنها لم تخب بل استمرت واستمر معها المسرح المصرى واكتسب منها حياته.

صاحب الفرقة النجم :

هو النمط الذى بدأ به المسرح منذ أن أنشأ مارون النقاش فرقته المسرحية فى بيروت وهو النجم ، وليس المقصود بالنجم هنا بطل العرض، بل الشخص المؤثر فى جوانب العرض، والذى يبدع العرض من أجله وبه، كان مارون النقاش المؤلف والملحن والمطرب والممثل والمخرج فرقة كاملة، يجمع من حوله نفر من أقربائه، لينشئ بهم فرقة مسرحية، هو قمرها والباقون كواكب صغيرة تحيط به... تتأثر بما يقوله، وتخضع لتعليماته وفهو صاحب التجربة، وصاحب الخبرة، وصاحب رأس المال فى كثير من الأحيان، وسار من بعده كل أصحاب الفرق على هذا الدرب، أبو خليل القبانى فى سوريا، ويعقوب صنوع فى مصر، كان الدينامو المحرك لكل العمل، مؤلف، وممثل، ومخرج، شاعر، وملحن حتى فى حالة استعانة الفرقة بملحنين أو مطربين من الخارج، إلا أن النجومية كانت تنعقد دوماً لصاحب الفرقة، واستمر هذا الحال بعد ذلك حتى مع ظهور المطرب أو المخرج النجم، كان أصحاب الفرق من الممثلين هم النجوم، كجورج أبيض، وعبد الرحمن رشدى،

ونجيب الريحاني، وعلى الكسار، ويوسف وهبى.. وغيرهم من أصحاب الفرق الصغيرة من الممثلين ، كفوزى نجيب، والجزائرلى.

٢- المطرب النجم :

مع انتشار فن المسرح فى مصر، واعتماده بشكل كبير على الكوميديا الغنائية، وإضافة مقاطع غنائية إلى العالميات المترجمة، أو الكلاسيكيات التى أدخل عليها بعض الأدوار الغنائية كعامل جذب للجمهور، بدأ نجم المطرب الذى تستعين به الفرقة، ويشكل عامل جذب للجمهور، بدأ نجمه فى البزوغ، وكان على رأس المطربين النجوم سلامة حجازى، حقاً لقد كان عبده الحامولى أحد أعضاء فرقة القبانى لكنه لم يحقق فى المسرح ما حققه سلامة حجازى المطرب النجم. والذى بدأ إليه يرجع الفضل فى انتشار ونجاح المسرح الغنائى فى مصر، وكما يقول البعض "يحق لنا أن نتوجه كرائد للمسرح الغنائى، حيث أصبحت الأغنية جزءاً من المسرحية، متأثرة بأحداثها وليست دخيلة عليها.. ارتفع بالمستوى الفنى للمسرح فى مختلف نواحيه : التأليف، الإخراج، المناظر، كما ينسب إليه النجاح الكبير لتحرير الأغنية من التخت ونقلها إلى المسرح"(١١). وبظهور سلامة حجازى، كانت مرحلة المطرب النجم الذى فرض صوته وفنه الغنائى، على التراجيديا، وكان عامل جذب للجماهير. الأمر الذى حدا بجورج أبيض الفنان الكبير على أن يستعين بسلامة حجازى ويضمه إلى فرقته ، ليكونا فرقة مسرحية جديدة هى

فرقة أبيض حجازى، والتى قدمت عديداً من الروايات العالمية فى صورة غنائية.

ومات سلامة حجازى ١٩١٧، بعد أن ترك براعم جديدة، طورت شكل المسرح الغنائى، غناء وتلحيناً مثل سيد درويش، داود حسنى، كامل الخلعى منيرة المهدية، أولاد عكاشة، وغيرهم، وأصبح المطرب النجم سلعة هامة وعامل جذب هام لكثير من الفرق المسرحية.

٣- المخرج النجم :

كان النجم صاحب الفرقة هو المخرج ومصمم الديكور والمؤلف والملحن، حتى عندما دخل سلامة حجازى المطرب حقل المسرح، كان هو صاحب الفرقة والمخرج والملحن، ويبدو أن جورج أبيض أول مبعوث رسمى على حساب الدولة لدراسة المسرح فى فرنسا، كان مخرج مسرحياته الأولى باللغة الفرنسية، لكن مع بدايات هذا القرن، بدأ نجم المخرج فى الظهور، وكان من أول المخرجين زكى طليمات وعزيز عيد، اللذان قاما بالإخراج للفرق المسرحية فى مصر آنذاك، أخرج زكى طليمات لجورج أبيض " الحاكم بأمر الله" (١٩١٥) ، ثم أخرج له بعد ذلك عزيز عيد، وفتوح نشاطى، ويعتبر عزيز عيد نموذجاً للمخرج فى المسرح المصرى بمفهومه المعاصر إذ كان يعتبر نفسه صاحب العرض، وعلى كل العاملين أن يطيعوا توجيهاته طاعة عمياء. كان يشرح أهداف المؤلف ورؤيته الخاصة، وكان يوجه الممثلين، الأمر

الذى يعتبر من أهم التزامات المخرج". نموذج للمخرج النجم الذى مهد الطريق للعديد من المخرجين ولفن الإخراج أن يتبوأ مكانته فى المسرح العربى / المصرى.

٤ - الممثل النجم :

إن كان المسرح قد اعتمد فى نشأته على نجومية صاحب الفرقة النجم، الذى كان يقوم بكل العمل، واستمر الحال هكذا حتى انتهاء الربع الأول من القرن العشرين، وتحديداً بعد عودة يوسف وهبى من بعثته وتكوين فرقة رمسيس. كانت الفرق المسرحية المنتشرة آنذاك عديدة، وكانت الأسماء لامعة؛ وكان الجميع أصحاب فرق يعملون والجميع من حولهم، لكن فرقة رمسيس الوليدة، بدأت فى استقطاب نجوم وأسماء من الفرق الأخرى، وبدأت تلمع فى الساحة الفنية أسماء عدد كبير من النجوم غير أصحاب الفرق خاصة من العنصر النسائى، كروز اليوسف، وفاطمة رشدى، وزينب صدقى، ومن الرجال بشارة واكيم، واستفان روستى وحسين رياض وغيرهم، جميعهم كانوا نجوماً تتسابق الفرق المختلفة على التعاقد معهم، وضمهم إليها، ويبدو أن التاريخ يعيد نفسه، فنحن الآن فى مصر نعود مرة أخرى لعصر الممثل النجم الذى تتهافت الفرق المسرحية على التعاقد معه، خاصة نجوم الكوميديا.

ختاماً هذه هى أهم ملامح المسرح المصرى كما قرأتها من النصوص المسرحية لمقتنيات المركز القومى للمسرح - الكنز المغمور.

<u>**هوامـــش**</u>

١ -**يعقـــوب لاندو**: دراسات فى المسرح والسينما عند العرب، ت : أحمد مغازى (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢) ص١١٦

٢- نفس المرجع السابق ص١١

٣- محمود الحفنى ص١٦٢

٤- **محمود عزى** : مؤلفات محمد تيمور جـ٣ المقدمة (القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤) ص١٠

٥- **كمـــال الديـــن حســـين** : المســـرح والتغيير الاجتماعى (القاهرة – المصرية اللبنانية ١٩٩١) ص٦٠

٦- مدخـــل لفـــنون المسرح (ومحاضرات كلية التربية النوعية) : شعبة أعلام (٩٣/٩٤)

٧- مؤلفات محمد تيمور المسرحية، المقدمة، مرجع سبق ذكره ص١٤

٨- **عـــباس خضر** : محمد تيمور حياته وأدبه (القاهرة – الدار المصرية للتأليف والترجمة – ١٩٦٦) ص١١٨

٩- نفس المرجع السابق ص١٣٦

١٠- نفس المرجع السابق ص١٥٠

١١- **فكـــرى بطرس** : إعلام الموسيقى والغناء العربى (القاهرة – الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩) ص١٤٧

١٢- **ســـعد أردش** : المخـــرج فى المســـرح المعاصر (الكويت – عالم المعرفة العدد ٤٩) ص٣٣٤

الدراسة السادسة

دراسات نقدية حول بعض العروض المسرحية

لدراسة بعض الآراء حول الإخراج المسرحى

١- الزمن فى بلاد تعايش الزمن.

٢- نحو مسرح بديل فى أقاليم مصر.

٣- التجريب فى مسرح الغرفة.

١ – الزمن فى بلاد تعايش الزمن :

بعيداً عن التقسيم الطقسى أو الجغرافى أو الزمنى للمواسم الفنية عامة والمسرحية خاصة، تشتهر مدينة لندن، بأنها المدينة التى يمكن أن نشاهد فيها المسرح طوال العام، والمسرح فى لندن له طبيعة خاصة، وجماهيرية كبيرة، لذلك يندر أن نجد مسرحاً مغلقاً، أو خالية مقاعدة.

وبرنامج المسرح فى لندن متنوع، ومتعدد بتعدد دور العرض، ويمكن لعشاق المسرح هناك، أن يشاهدوا أى صنف من الأصناف الدرامية التى يعشقونها، فهناك كم متنوع متباين على نفس الدرجة من الجودة الفنية والدقة الأدائية، والمتعة الفكرية، الجمالية ما بين عروض لنصوص كلاسيكية من الريبورتوار المسرحى الإنجليزى والعالمى، والعروض الاستعراضية والموسيقية، والعروض المسرحية الحديثة المعاصرة، والتجريدية والكوميدية.

هذا خلاف عروض البالية، والأوركسترا السيمفونى. والناظر لخارطة المسرح الإنجليزية بلندن وحدها من يجد أقل من ٤٥ دار عرض تعمل فى نفس الوقت فى لندن وحدها إنها بلاد تعرف قيمة المسرح فتعشقه وتهتم به وتضيف إليه فى نفس الوقت، فالفن هناك مسئولية والمسئولية تحتم البحث الدائب عن الجديد، فى الموضوع، فى فن الكتابة، فى فن العرض وتقنيته أيضاً، ومن أحدث ما تقدمه مسارح

لندن الآن واحدة من المسرحيات الموسيقية الغنائية، والتى تعتبر تاريخاً لاستخدام وتوظيف أحدث الوسائل التكنولوجية فى فن المسرح، وهى مسرحية "Time" أو "للزمن" ومسرحية "الزمن" والتى تعرض على مسرح "الدومينيون" بلندن، والتى يهديها مؤلفها، وواضع موسيقاها "داف كلارك" لصانعى السلام فى العالم فى كل الأزمان، تحية للساعين إلى تحقيق سلام دائم للعالم حتى يتحقق الأمان للأطفال والأجيال القادمة "أخذت من كاتبها جهد خمس سنوات منذ أن بدأت كفكرة بدأ فى وضع أغانيها وموسيقاها حتى اكتملت كنص درامى يجمع ما بين الإثارة والإبهار المرئى "مع حيوية موسيقى الروك" والجاذبية الدرامية للمسرح ومن هذا الثالوث تكونت عناصر عرض "الزمن".

أما الإبهار المرئى فهو استخدام أحدث الوسائط الآلية المتحكم فيها عن طريق العقول الإلكترونية لتخلق معادلات مرئية لعناصر "فكرة" النص.. فالنص من النوع الفانتازى الذى يعتمد على فكرة فانتازية هى محاكمة "أهل الأرض" عما سببوه من شرور وحروب ومجاعات على سطح الأرض، وما خلقوه من معاناة لأبناء الأرض فى كل مكان... وتتم هذه المحاكمة فى الفضاء، فكيف تم اختطاف سكان الأرض إلى الفضاء.

اختار الفضاء كابتن "أبيونى" – والذى قام به الممثل الأمريكى الشامل الزنجى كليثوت ديرك كارول لإحضار ممثلين عن سكان

الأرض من الأمم المتحدة، لكن كابتن أيونى لم يجد فى الأمم المتحدة من يمثل العالم تمثيلاً صادقاً، فاختار فرقة موسيقية غنائية تحى أحد الحفلات الصاخبة للشباب وكانوا يغنون عن الإنسانية، وبمجرد أن يقع الاختيار عليهم، تتشابك الأضواء وترتفع منصة المسرح برافعة غير مرئية بينما أعمدة الإضاءة تسقط من "بروجكتورات" تحيط بحافتها السفلى وتشتد إضاءتها كلما ارتفعت المنصة، لتخلق إيهام الارتفاع عن طريق الضوء ليجد المطربون أنفسهم أمام هيئة المحكمة، والتى تهبط عليهم هى الأخرى عن طريق ثلاث منصات محمولة بروافع "إلكترونية" يمكنها التحرك كالمنصة فى كل الاتجاهات لتضيف بعداً جمالياً من خلال تشكيل الكتلة فى فراغ المسرح الكامل من خلال هذه المستويات المتحركة.

واستكمالاً لعنصر الإبهار المرئى نجد حركة المنصة أيضاً، بجانب حركتها العمودية السابق الإشارة إليها فهى تدور حول محور المركز فى كافة الاتجاهات.

أما بطل العرض "لورانس أوليفييه" ذلك الممثل القدير، فقد تم توظيفه كصاحب "كلمة الحقيقة المطلقة" والذى يتنبأ بالمستقبل وينصح بنى البشر "بأن يغيروا أسلوبهم فى التفكير حتى يغيروا عالمهم، يتركوا الكره ويسعوا للحب، يعيش العالم فى سلام".

وظف لورانس أوليفييه من خلال "بروتروية مجسم" قناعاً لوجهه أكبر من الحجم الطبيعى يتحرك كأنه كوكب من الفضاء "فى كرة مصمته" داخل فراغ المسرح ليواجه الممثلين والجمهور، وعند المواجهة تفتح " الكرة " التى فى هيئة كوكب ليبرز منها "قناع" الوجه ليسلط عليه شريط سينمائى يجسد أبعاد الصورة من خلال نطاقيها على تجسيد القناع فتشعر وكأن لورانس أولفييه يطل بوجهه على المشاهدين ليلقى إليهم نصحه شئ يذكرنا بالإله الهابط من الآلة فى المسرح اليونانى.

إطار من الإبهار يحقق الإيهام الآخاذ بالفضاء، سواء على خشبة المسرح أو الصالة والتى زودت جدرانها بمؤثرات ضوئية تحيل القاعة والمسرح فى لحظة ما إلى قطعة من الفضاء تتلألأ نجومها لترتفع بالجميع إلى الفضاء ليحاكموا مع الفرقة الغنائية.

وقد تم تصميم ديكورات المسرحية وإضاءتها فى ثلاث شهور، وتم تركيب الديكورات التى صنعت من الصلب، فى خمس أسابيع وأعد تصنيع خشبة المسرح لتركيب الأجهزة الإلكترونية التى تتحكم فى ٤٨ رافعة هيدروليكية بجانب أجهزة الإضاءة، بحيث لا تخطئ فى جزء من الثانية، أماناً للفنانين والفنيين الذين قدموا العرض.

أما حيوية "موسيقى الروك" وهى ثانى العناصر التى اعتمد عليها هذا العرض فقد وضعها ديف كلارك وجيف دانيال مستخدمين

أحدث الألحان والمؤثرات التى تخلق المرح والمتعة والتوتر، وتصور الإيهام الخاص بالفضاء والإثارة الزمنية على الانتقال من الأرض للفضاء، استكمالاً لعنصر المتعة والإثارة الذى حاولت الموسيقى تحقيقه.

وقد ساعد على تجسيد روح موسيقى الروك تلك الرقصات الاستعراضية والتى تميزت بتحديد شخصية المكان والشخصية الدرامية فى ذات الوقت فرقص فريق الأرض من المغنيين يمتاز عن رقص "أهل الفضاء" فى حركته وإيقاعه وعناصره.

وقد قام بالغناء والبطولة نجم الروك العالمى "كليف ريتشاد" والمطربة "جودى ويلسون" وباقى نجوم العرض... واستطاعت موسيقى الروك أن تعبر عن هذا الصخب دليل عليه.

أما عن الجانبية الدرامية للمسرح "والتى حاول المخرج وباقى الفنانين المطربين الذين اشتركوا فى تقديم هذا العرض الاستفادة منها فى إيصال فكرتهم وتحقيق هدفهم ودعوتهم من أجل سلام دائم على الأرض، قد تحقق من خلال نص ذى بناء درامى بسيط... صيغ بلغة شاعر... وجاء العرض فى جزئية، ذا إيقاع سريع متصل،، وبجانب الآلية الحديثة لم ينس المخرج أن المسرح قوامه الكلمة وأداء الممثل وأن الغناء مادته الأساسية صوت المطرب فتحقق كل هذا فى العرض كلمة شاعرية ذات مضمون إنسانى عالمى... وممثلين ذوى شهرة عالمية،

ومطربين عالميين من هذا النسيج الجيد المترابط صنعت مسرحية الزمن والتى انتهت "بتأجيل النطق بلحكم على سكان الأرض".

وإن كان العرض قد انتهى بإعطاء فرصة لإصلاح حالهم، فإن بنهاية هذا العرض أيضاً إشارة لرجال المسرح والمهتمين بالمسرح فى كل أنحاء العالم لبداية مرحلة جديدة فى فن العرض المسرحى هى مرحلة الآلة والتكنولوجيا.

وتأكيداً على أن المسرح ذلك الفن لا يمكن أبداً، أن يكون وسيلة لمتعة رخيصة، أو لربح سريع دون جهد... إطلاقاً، إن المسرح، فكرة، ورسالة وجهد... للشعوب والمجتمعات، تلك الشعوب التى تريد أن تثبت وجودها بين الأمم المتحضرة الأمم التى تحترم الإنسان والإنسانية.

الأمم التى تعايش الزمن وتواجهه لتتقدم ولترقى ولتأخذ مكانها الحضارى بين الشعوب.

٢- نحو مسرح بديل فى أقاليم مصر :

عند مصب نيل مصر المعطاء، اجتمع نفر من شباب مصر، جمعهم عشق فن المسرح، وحاولوا قدر إمكانهم أن يعطوا كعطاء نيلهم العظيم لشعب دمياط وعشاق الفرجة المسرحية، الفكر والثقافة والمتعة، أهم ما يمكن أن يقدمه فن المسرح للشعوب، كان هذا من خلال عروض المهرجان الذى نظمته إدارة نوادى المسرح بالهيئة العامة لقصور

الثقافة، والذى استقبله جمهور دمياط استقبالاً دافئاً زاد من حيوية وحياة هذه العروض.

لهذا كان لابد من التعرض لعروض هذا المهرجان فى محاولة لاستقراء مفرداتها بغرض استنباط دلالاتها العامة بالنسبة للعملية المسرحية، ودلالاتها الخاصة بالنسبة للهدف الذى أنشأت من أجله هذه النوادى، والذى حدده عادل العليمى مدير نوادى المسرح فى النشرة الخاصة بالمهرجان حيث يقول :

"جاءت فكرة إنشاء إدارة نوادى المسرح، استكمالاً للعملية المسرحية فى الأقاليم، فالنوادى المسرحية هى معاهد مصغرة للعلم والثقافة والفن، كتعويض جزئى لغياب المعاهد الفنية والأكاديميات بالأقاليم... إنها نافذة تطل على أحدث ما وصل إليه المسرح فى العالم عملاً بشعار "دع مائة زهرة تتفتح".

وهكذا تتحدد أهداف النوادى ما بين التعليم والتثقيف والتدريب. ثم التطبيق من خلال ما تم اكتسابه من معرفة محلية وعالمية. فإلى أى حد استطاع حوالى ثمانية عشر عرضاً مسرحياً ما بين "المونودراما" والمسرحية ذات الفصل الواحد أن تعكس هذه الأحداث، وما هى الدلالات التى يمكن استنباطها من هذه العروض ؟

هل النوادى بديل لغياب المعاهد الفنية فى الأقاليم ؟

من النظرة الأولى لمواقع النوادى التى اشتركت فى المهرجان نجد غياب عاصمتى الجمهورية عن هذه العروض، لا نادى مسرح يحمل اسم القاهرة أو الإسكندرية ، ومع وجود المعاهد الفنية المتخصصة ومع وجود الفنانين في جميع التخصصات المسرحية وشكوتهم الدائمة من عدم وجود المنافذ التى يستطيعون من خلالها أن يعبروا عن أنفسهم أو يمارسوا من خلالها الفن الذى عشقوه، مع كل هذا غاب فنان القاهرة والإسكندرية عن هذا المهرجان. قد يرجع ذلك لوجود عدد من المسارح ذات القاعات الصغيرة التى تستوعب مثل هذا النشاط، أو قد يرجع لاعتقاد البعض أن دورهم قد تجاوز مثل هذه الممارسات... لكن الأمر اختلف مع فنانى الأقاليم فوجدنا نوادى مسرح فى مراكز صغيرة فى بعض المحافظات كنادى مسرح البدرشين، وبنى مزار وأبو حمص، وقد استطاع فنانوها أن يقتنصوا عدداً لا بأس به من جوائز المهرجان دون نوادى فى عواصم المحافظات مثلاً.

قدمت لنا عروض المهرجان من فنانى الأقاليم : الممثل ، والمؤلف والمخرج ومهندس الديكور، ومدير خشبة المسرح. وإن تذبذب مستواهم ومدى إجادتهم من عرض لأخر، إلا أن هذا كان مؤشراً ذا دلالة على مدى ثراء الأقاليم.بعناصرها المعطاءة الموهوبة، التى تحتاج لمزيد من الصقل ومزيد من الإمكانيات فى الجهد وفى التدريب

والتثقيف، كدورات مكثفة للتثقيف المسرحى، والتدريب العملى على تقنيات العمل المسرحى، بداية من تدريبات الممثل، والإلقاء، نهاية بأسس تصميم وتنفيذ الديكور والملحقات المسرحية بخامات بيئية قليلة التكاليف ، فمهمة هذه النوادى فى رأيى بجانب نشر الوعى المسرحى، هى البحث عن أنسب الأشكال المسرحية وأبسطها تكلفة بما يتماشى مع اقتصاديات المجتمع والبنية الثقافية والتعليمية للجماعة التى تتلقى هذا الفن. ومثال لهذا عرض "الموت على الأسفلت" الذى قدمته فرقة نادى المسرح بالبدرشين والذى كان واحداً من أفضل عروض المهرجان ونموذجاً لما يجب أن تكون عليه عروض مثل هذه النوادى.

اعتمد "عروض الموت على الأسفلت" على قصيدة للشاعر عبد الرحمن الأبنودى". فمن عدة لوحات يشغل أحد وجهيها رسوم ناجى العلى والوجه الأخر أعلام الدول العربية فى مقابل علم فلسطين الذى يحيطه عدد من المقاليع المصنوعة من الأحبال والليف المجدول تكون ديكور المسرحية والذى استطاع مخرج العرض أن يوظفه بنجاح ويحمله كافة الدلالات الموضوعية للمنظر المسرحى امتداداً وإثراء لمضمون النص أو الكلمة التى أحسن الممثل أداءها، وكان هذا العرض سبباً فى فوز مخرجه (حمدى حسين) بجائزة المخرج الأول والذى استطاع أن يترجم نص الأبنودى الشعرى إلى عرض مسرحى مرئى،

يمكن أن يقدم فى أى مكان ولا يتطلب سوى تجميع من البشر لتلقى رسالة هؤلاء الفنانين الذين استطاعوا أن يجعلوا المسرح منبراً يعمل على إيقاظ الوعى من خلال الكلمة الجادة والرؤى الصادقة وهى إحدى وظائف المسرح بوصفه أحد أشكال التعبير عن هموم الجماعة وأحلامها وآمالها وهى الدلالة الثانية التى تم استنباطها من عروض المهرجان.

المسرح ... وهموم الجماعة :

فى محاولة للتعرف على أهم الأفكار التى تعرضت لها النصوص الدرامية التى قدمت خلال عروض المهرجان نجد أنها جميعاً تعبر عن هم واحد مع اختلاف مصادره ومؤلفيه ومواقع إنتاجيه، فهى جميعاً تحمل أفكاراً تعبر عن قهر الإنسان، كبت حريته، وأد رأيه، المتاجرة بمصالحة واستغلاله... ولم تقتصر هذه النصوص على التعبير عن هذه القيم بل تعدتها للإثارة والتحريض ضد المؤسسات وهذا يذكرنا بمسرح الستينات الذى تصاعدت فيه هتافات الاحتجاج ليس فى مصر وحدها بل فى العالم أجمع، لذلك لم يكن غريباً أن تجئ معظم النصوص من نتاج الستينات والسبعينات.

جاء عرض "هموم دمياطية" لمؤلفة فوزى سراج – (نادى مسرح دمياط) ليعبر عن قضية شديدة الخصوصية بمجتمع دمياط، وهى قضية استغلال أصحاب رؤوس المال وتجار الجملة لصناعى دمياط أصحاب ورش الموبيليا البسطاء الذين أصبحوا ضحية للتاجر والموزع

والبيروقراطية العقيمة وأصحاب الشعارات السياسية والوعود البراقة، ومن هذه القضية الخاصة تنطلق المسرحية لتعبر بشكل عام عن الإنسان المستبد ليس فى مصر وحدها بل فى دول العالم الثالث حيث الأمية السياسية والحقوق الضائعة والقهر الذى يفقد الإنسان حريته وذاتيته... ليواجه الممثل الجمهور فى النهاية ساعياً لحل ...

نفس الأفكار يتعرض لها نص "جثة على الرصيف" للكاتب السورى سعد الله ونوس والذى قدمته فرقة نادى مسرح كفر الدوار، ونص "الأرشفجى" الذى يتعرض للإنسان الشريف الذى يرفض الرشوة والتستر على سرقة المال العام فلا يجد إلا العقاب، أيضاً نص الجلاد والمحكوم عليه بالإعدام (نادى مسرح الشرقية) حيث يصر الجلاد على كبت أفكار المحكوم عليه بالإعدام خوفاً من رأيه الحر والمنطقى. وفى النهاية عندما يتكلم لا يجد الجلاد مفراً من شنق نفسه رافضاً عالم الجلادين.

وفى عرض سيادة المدير العام المعد عن – جوهر القضية – لناظم حكمت – نادى مسرح الفيوم – تدور القيمة الأساسية حول عملية صناعة الديكتاتور، وكيف تستطيع حفنة من المستغلين المنافقين صناعة الديكتاتور وتجنيده لصالحهم حتى يتمكنوا من سلب الشعب كل حقوقه، وفى تغريبة عبد الرازق (نادى مسرح بنى مزار) نجد اغتراب الإنسان

فى وطنه وخارج وطنه، وكيف تتحقق الغربة من خلال انعدام العدالة الاجتماعية حيث الكثيرون يعلمون وقلة تجنى ثمار عملهم.

هذه أهم المحاور والقضايا التى تناولتها عروض المهرجان، والتى تعبر عما يعانيه الجميع من قهر واغتراب، يعيشون نفس الهم ويحلمون نفس الحلم، الحلم بالحرية وبالعدالة الاجتماعية... وكان المسرح وسيلتهم للتعبير عما يعتمل فى صدورهم.

<u>عروبة مصر وعالمية المسرح :</u>

والدلالة التالية تستنبط من خارطة الإبداع للنص المسرحى من جهة وتقنيات العرض من جهة أخرى. تلك الخارطة التى تؤكد على عروبة مصر وانتمائها القومى، وعالمية فن المسرح وتقنياته.

أما بالنسبة لعروبة مصر فتتمثل فى الاهتمام بالقضايا العربية والاعتماد على نصوص لمبدعين عرب، أما القضية العربية التى شغلت بال شباب النوادى فهى القضية الفلسطينية والتى تناولها عرضان هما "الموت على الأسفلت" "وطلقات الحجارة" – نادى مسرح بور سعيد، ويدور العرضان حول الانتفاضة الفلسطينية وتمجيد دور الشهداء والأطفال فى هذه الانتفاضة التى تحاول أن تغير من ميزان القوى فى المنطقة وتدفع بالقضية خطوات للأمام بفضل ذلك العنصر الجديد الذى دخل الساحة وهو أطفال الحجارة.

الجانب الثانى الذى يؤكد على عروبة مصر هو الاعتماد على نصوص عربية "جثة على الرصيف" سعد الله ونوس ، التربيع والتدوير – لعز الدين المدنى وهما يدوران حول نفس الهم ونفس الحلم اللذين تعرض لهما المبدع المصرى – وكأن لسان حال العروض يؤكد لا على الوحدة القومية وحدها بل على وحدة الهم والحلم التى تعيشها الآن الأمة العربية وإنسانها المطحون.

أما عالمية المسرح فتتبدى فى تعدد أساليب العروض فبينما يغرق "هموم دمياطية" فى الواقعية الرمزية، نجد غنوة للكاكى نموذجاً للعرض التعبيرى الذى يعتمد على التكوينات الحركية والعلاقة بين الكتلة والفراغ فى الفراغ المسرحى، بينما الموت على الأسفلت عرض تجريدى يعتمد على البساطة والتلخيص.

ولكن ....

لكن ومع كل هذا التنوع إلا أن هناك سمة هامة تميزت بها عروض المهرجان وهى سمة الاجتهاد، فالجميع مجتهدون يحتاجون لمزيد من الثقافة المسرحية، فكثيراً ما كانت الخيوط تهرب من يد المخرج والممثل فتتخبط المناهج والأساليب ويضيع الإيقاع العام مثلما حدث فى عرض جثة على الرصيف لنادى مسرح كفر الدوار، فقد بدأ العرض تعبيرياً بلوحة تلخص فكرة النص من خلال نافذة صغيرة أقرب

إلى نوافذ أضرحة الأولياء، حيث توقد مجموعة من الشموع كقربان لصاحب الضريح الذى تتدلى قدمه من النافذة لتدوس على الأيدى المتعانقة فى حب، ليقتل فيها كل قيم الخير التى يرمز لها الكفان الساعيان إلى التعانق فى ود وحب مرفوضين بين زحمة الماديات والاستغلال.

وبينما الأيدى تداس بالقدم المادى تنطلق فى الخلفية مجموعة من الابتهالات الغامضة لصاحب هذه القدم ... من خلال هذه الصورة الطقسية يبدأ العرض والذى ينتهى نهاية بعيدة تماماً عن بدايته.

<u>على هامش المهرجان :</u>

وبعيداً عن هذه الدلالات والتى تمثل إيجابيات هذا المهرجان فهناك عدد من الأمور التى قد تشكل سلبيات المهرجان لكنها لم تفسده بأى حال ويمكن إيجازها فى غياب الكاتب الإقليمى، وغياب النص المعاصر على المستوى القومى، فاللجوء إلى نصوص كتبت فى الستينات، وإلى نصوص شعرية كلها أمور تشير إلى غياب الكاتب المسرحى من الساحة.

لذلك لم يكن مستغرباً حجب جائزة النص الثانية – السلبية الثانية هى تذبذب عروض المهرجان ووجود عروض افتقدت إلى الحد الأدنى من الجودة كعرض التربيع والتدوير وعروض نادى مسرح العريش، أما عرض التربيع والتدوير فقد أثار قضية هامة حين عرض وهى قضية

احترام الممثل لجمهوره... لقد فوجئ الجمهور بالممثل يسير على المسرح كمن يتنزه فى حديقة يسترجع بعض الكلمات كاسترجاع الواجبات الدراسية ... دون التقيد لا بحركة ولا بمواقع الإضاءة وعندما كل الممثل من السير جلس على مقعد وأخرج نص المسرحية ليقرأ منه تاركاً فى الخلفية مجموعة من الملحقات المسرحية معدة للعرض فلم يوظفها، لكنه بعد أن انتهى من قراءته للنص ولنفسه وقف ونظر للجماهير ثم انصرف خارجاً من المسرح بين حيرة الجميع حتى المسئولين عن المهرجان وقفوا حيارى أمام هذا السلوك الأول من نوعه.

لكن مع كل هذا لم يستطع مثل هذا الفنان أن يفسد للمهرجان فكانت إساءته لنفسه وحده. وقد استطاع جمهور القاعة العظيم أن يتجاوز عن الإهانة التى نجح زملاءه فى محوها سريعاً وحافظ على الجمهور الواعى الدؤوب الذى يحسب لهذا المهرجان أن كسبه لنادى مسرح دمياط ولفن المسرح.

إن هذه التجربة جديرة بالدراسة والتقييم فهى حقاً النافذة الجادة الواعية التى يمكن من خلالها أن يلتقى المبدع بالفنان الهاوى بالجمهور المتعطش لفن جاد واع هادف ومتعة مهذبة... ولكل هذا يمكن القول بأننا نسير أولى الخطوات نحو مسرح جاد هادف يعبر بصدق عن هموم وأحلام الشعب.

٣- التجريب في مسرح الغرفة :

بصرف النظر عن وظيفة العملية المسرحية بالنسبة للمتلقى، سواء أكانت لإثارة الشفقة والخوف وما يحدثه من تطهير، أو سعياً وراء متعة، أو من أجل درس تعليمى دينى أو أخلاقى، أو سعياً وراء تحريض سياسى، أو دعوة لأيديولوجية ما...

فإنه لا يختلف اثنان على أن جوهر العملية المسرحية هو توصيل فكرة إلى المتلقى، من خلال وسائط العرض المسرحى بدءاً من النص الذى يحمل البذرة الأصلية لهذه الفكرة، كما نبتت فى ذهن المؤلف، فرعاها، وأنبتها نصاً مسرحياً، مروراً بأداء الممثل الذى يجسد الفكرة حركة وإيماءه وإشارة، وكلمة منطوقة مشبعة بالانفعال والعاطفة المناسبة ، ثم المنظر المسرحى وما يحمله من دلالات تشكيلية تساعد على إيضاح الفكرة بإضافة ذلك المعادل الموضوعى لها وتغليفها بإطار للزمان والمكان، وقد يتم ذلك بالاقتراب من الواقع ومحاولة محاكاته كما فى الطبيعة والواقعية، أو بالابتعاد عنه إلى الرمز، والتجريد، والإيحاء المباشر وغير المباشر، نهاية بمكان العرض (بقسيمة منصة التمثيل ومكان المشاهدة)، والذى يساعد على خلق المناخ المناسب لعملية التواصل.

وقد شاهد تاريخ الدراما منذ القرن الخامس قبل الميلاد حتى اليوم، العديد من التطورات والإضافات لمكان العرض، ومعمار المسرح ملئ بالأشكال والنماذج العديدة لمكان العرض منذ أن اعتلى تسبيس عربته وسط جمع المحتفلين بالإله ديونيسيس، حتى ظهور مسارح المقهى والشارع والجراج ... وغيرها من الأشكال التجريبية التى تمتلئ بها دنيا الدراما اليوم.

وجميع هذه الأشكال باختلاف إمكاناتها وتقنياتها لم يخرج الهدف منها عن "إتاحة مكان مناسب للمشاهدة يساعد على توصيل المسرحية وما تحمله من أفكار للمتلقى "وهذا فى رأيى أفضل تعريف يمكن أن يطلق على مكان العرض المسرحى سواء أكان دار أوبرا أو مسرح تقليدى ، أو تجريبى، المهم أن يساعد على تحقيق وظيفة المسرح وأن يساعد على إحداث ذلك التأثير الكلى الموحد، والذى يسعى العرض المسرحى إلى التأثير به على المتلقى، والذى يحاول مخرج العرض المسرحى أن يصل إليه ويحققه من خلال التوظيف الجيد لإمكاناته ووسائطه، أياً كانت، والتى لابد أن يحسن توظيفها لتحقيق هذا الأثر الكلى الذى يترجم مدى فهم المخرج للنص، وتعرفه على تلك القيم الدرامية المتمثلة فى الأفكار والأفعال وصفات الشخصيات المميزة لها والعلاقات التى تربط الشخصيات بعضها البعض، تلك القيم التى تساعد

على فهم وإيصال الفكرة أو الرؤية التى يطرحها المؤلف من خلال النص والذى يكون بمثابة نقطة الانطلاق بالنسبة للمخرج فى تعامله مع باقى الوسائط المسرحية التى تساعده على خلق وسيلة جيدة لتوصيل الرؤية وتحقيق الأثر الكلى المنشود.

إذا فالعرض المسرحى لكى يتم يجب أن يشمل نصاً ومؤدين ومكان للعرض ُوجمهور والذى بدونه لا تكتمل أطراف "اللعبة المسرحية".

هذه هى المحاور التى قامت عليها "اللعبة المسرحية" أو فن المسرح، منذ أن أضاف ايسخيلوس ممثلة الثانى حتى اليوم... تلك المحاور التى صادفت تطوراً وتغيراً طوال خمس وعشرون قرناً من الزمان، ولن ينتهى التجريب والتطور فيهما ما عاش فن الدراما بين الناس، ذلك الفن الذى يحمل بين جوانبه رغبات الإنسان نحو التجديد والتطور والتجريب سعياً وراء الأفضل والأكثر مناسبة لمتطلبات عصره وزمنه.

ويدور التجريب عادة فى مجالين كما حددهما سمير سرحان فى كتابه "تجارب فى الفن المسرحى" الأول حول أداء الممثل ودور المخرج فى العرض المسرحى والثانى حول البحث عن صيغة جديدة سواء فى فن الكتابة أو أسلوب العرض المسرحى ووسائطه خاصة تلك الصيغ

التى تحدد العلاقة بين المنصة ومكان العرض أو بين الممثل والجمهور تلك العلاقة التى حظت باهتمام كبير من المسرحيين فى الآونة الأخيرة "باعتبار أن الجمهور هو نقطة الانطلاق أو الفرض العلمى الذى يشكل أساس هذه التجربة، ومن خلال الجمهور وعن طريق إعادة تشكيل استجاباته واكتشافها من جدير نصل إلى جوهر المسرح "هكذا عمل المسرحى الكبير جرتوفسكى أثناء إجراء تجاربه على الجمهور فى مسرحه، أو معمله المسرحى، حيث يجرى العديد من التجارب لأداء الممثل وللبحث عن الصيغة الجديدة فى العلاقة بين الممثل والجمهور، والمتفحص بعين الموضوعية لمقولة جروتوفسكى عندما سئل عن مسرحة التجريبى حيث يقول : "أن العمل التجريبى شئ واضح المعالم (اللعبة بتقنية جديدة كل حين)، والمفترض أن تكون النتيجة إضافة إلى المسرح الحديث : مناظر يستخدم فيها فن النحت الجارى أو الأفكار الإلكترونية، الموسيقى المعاصرة، ممثلون يمارسون ألاعيب التهريج والصخب إلخ... لكن عروض مسرحنا المعملى تسير فى اتجاه أخر.
أولاً : نحن نسعى لنحدد ما هو "المسرحى " الخالص. ثانياً : عروضنا تتميز بتقصيها المفصل فى علاقة المتفرج والممثل".

هذا ما قاله جروتوفسكى فمسرحه رفضاً للآلية والتكنولوجيا المتقدمة التى غزت الحياة المسرحية لذلك جاء مسرحه رافضاً كل هذا

الثراء والإبهار المادى جاء كما اسماه "بالمسرح الفقير" والذى يلغى فيه الموسيقى الحية والمسجلة، ويعتمد على تناغم الأصوات البشرية وتجريد المسرح من كل ما هو ليس أساسياً من إضاءة ومناظر وأزياء ليكشف ثراء المسرح كما يقول : من خلال "مسرحه الفقير"، وإن كان لى تحفظ على هذه الصفة المادية التى يطلقها جروتوفسكى على مسرحه لارتباطها فى الأذهان بالماديات فقط والمقصود بها هنا التقنيات والوسائط المسرحية، لكنها تبخس الجانب الوجدانى لفن المسرح حقه، فالبساطة واليسر فى خلق المعادل المرئى، والأداء الصادق السلس، ومكان العرض التجريبى وغيرها من الأساليب التى لجأ إليها جروتوفسكى ليست فقراً أبداً، بل هى محاولة كما يقول لاكتشاف ثراء المسرح، وصدقه.

وسعياً لتحقيق هذا الصدق جاءت تجربة مسرح الغرفة بالقاهرة، والتى تتفق وتختلف فى نفس الوقت مع تجربة معمل جروتوفسكى تتفق معها فى البحث عن الصيغة البسيطة الصادقة وتختلف معها فى الهدف... فإن كان معمل جورتوفسكى رافضاً لمظاهر الإبهار والإسراف فى المسرح فإن تجربة الغرفة تأتى رافضة لمظاهر التسطح والإسفاف الذى امتلئ بها المسرح المصرى، إن كانت تجربة معمل جروتوفسكى قامت فى أوربا حيث المسارح بأشكالها ومذاهبها المختلفة

تنتشر في كل مكان في العواصم والقرى على حد سواء ، فإن تجربة الغرفة جاءت في زمن لا مسارح فيه حتى في القاهرة العاصمة، جاءت كحل لازمة دور العرض التي تعاني منها القاهرة فما بالك بباقي مدن ومراكز مصر... لذلك جاءت فكرة مسرح الغرفة والتي تتبع المسرح المتجول جاءت لا لتلقد التجريبين الغربيين، ولا سعياً وراء مسرح تحريضي يحمل أيديولوجية ما، وإنما جاءت لتحقيق نوعاً من المؤامة ما بين محاولة إيقاظ المسرح الجاد واستمراريته لخلق قناة صادقة لتوصيل الفكر الجاد المبني على الوعي الموضوعي بقضايا وهموم الأمة، ومن الالتزام هذا تأتي الجدية، خاصة والساحة الفنية تغرق في طوفان من الفكر المسطح، اللاهي الذي لا يحقق إلا متعة غريزية تنتهي آثارها بانتهاء زمن العرض، وبين الإمكانات البسيطة المتاحة والانعدام التقريبي لدور العرض.

جاءت لتعلم الجماهير مدى بساطة ويسر اللعبة المسرحية وصدقها إن آمن بها من يقدمها، وأن هذا الفن الرحب ليس قصراً على عمارة شامخة وطقوس تبعث الرهبة والخوف في نفوس الجماهير، بل هو فن بسيط بساطة الشعب الذي يتلقاه يمكن أن يقدم إليه في أي مكان في حجرة، في فصل ، في صالة طعام بمصنع، في جرن، في دوار... فقط يجب أن يفهم من يلعب اللعبة أسسها وقواعدها، وهدفها... وهي

أسس ليست جامدة ... بل هى أسس مرنة يمكن التجريب فها.. لكن التجريب الصادق الهادف الواعى... ومن هذا المنطلق قدمت الغرفة أعمالها ومنها "الذباب الأزرق" نجيب سرور "رجل فى المدينة" "عن أمل دنقل" الحكم قبل المداولة" "نجيب سرور" والتى وضح بها التجريب فى عناصر العرض المسرحى كذلك تطويع المكان لخدمة الكلمة والفكرة التى حاول النص أن يقدمها للمتلقى.

فمسرح الغرفة له طبيعة تختلف عن المسرح التقليدى، أو أشكال أخرى من قاعات العرض التجريبية، لذلك يكون الممثل الأول فى التجريب هو إمكانية تطويع المكان لخدمة الفكرة وجعله وسيطاً من الوسائط التى يمكن الاستعانة بها لإيصال الفكرة التى يحملها النص بمعنى أخر، أن العمل فى مسرح الغرفة لابد أن يلقى على من يقدم عرضاً به سؤالاً عن إمكانية استخدام وتوظيف الغرفة لخلق المعادلات الموضوعية التى يمكن الاستفادة بها لكسر ذاك الحاجز ما بين الجمهور والممثل ... فمادام الهدف الأساسى للعمل المسرحى هو تحقيق هذا الاتصال المباشر بين الممثل والجمهور ؟ "فكيف" يتحدث إلى الجمهور ؟ وما هو دور الجمهور ؟ هل المشاركة ؟ أم المشاهدة ؟ وكيف يمكن أن يصبح الجمهور جزءاً من المشهد ؟ مجموعة من الأسئلة لابد من الإجابة عليها عند التعامل مع الغرفة فى مسرح الغرفة ؟ وسنحاول أن

نجيب عنها من خلال التطبيق على العروض السابق الإشارة إليها والتى أرهصت للتجريب فى مسرح الغرفة.

التجريب فى النص :

من المعلومات الأساسية أن المضمون يحمل بالضرورة مقدمات شكله ... قاعدة هامة فى فن المسرح فالنص المسرحى يحمل دلالاته ... سواء أكانت آدائية أو سمعية أو مرئية، ووحدة الأسلوب ما بين النص ووسائط عرضه هى خالقة الصدق والإقناع للفكر المحمل فى النص ... وكل تجربة فى الحياة المسرحية لابد لها من نص يوائمها .. فلولا تشيكوف لما استطاع ستانسلافسكى أن يستمر "بمسرح الفن" ولولا كون بريخت كاتباً مسرحياً لما استطاع أن يخلد بمسرحه الملحمى كتابة وعرضاً... ولولا بيترفايس لما جاء المسرح التسجيلى... وهكذا كل تجربة مسرحية لابد لها من نص يلائم فلسفتها ومحدداتها، ويحمل بين ثنايا مضمونه مقومات شكلها. لكن الغرفة كتجربة ظهرت فى وقت خلت الساحة فيه من الكاتب المبدع المتطور مع فكرها .. وطبيعتها الخاصة ...؟ إذا فلا مناص أن يبدأ التجريب بداية من النص ، من اختيار أنسب النصوص المتاحة ... ولا حرج من القيام بأعدادها لتناسب بشكل ما هذا المسرح... لتناسب مساحته.. عدد الشخصيات الممكن أدائهم بها.. عدد المتلقين.. الوقت أو زمن العرض الذى يكفى للتوصيل دون ملل أو ضجر وفى نفس الوقت لتحافظ على تلك الدرامية الهامة التى كتب

النص من أجل توصيلها للمتلقى. كتب نجيـــب ســـرور "الثياب الأزرق" ١٩٧١، مسرحية اعتمد فى كتابتها على الشكل الملحمي ... كورس يتبادل الرواية والتمثيل فهو الراوى والشخصيات، الاستعانة بحكايات من التراث للتعليق، الاستعانة بالغناء، بالتسجيل للواقع من الصحف اليومية، بقراءة البرتوكولات الصهيونية .. بالديكور الرامز الموحى .. جميعها محاور بنائية في النص لابد من المحافظة عليها عند الإعداد وقد استمد المعد الشجاعة في إعداده، من تذييل للمسرحية أوصى فيها مؤلفها بأحقية من يتناول النص بالحذف والإضافة بما يتلائم مع ما طرأ على القضية الرئيسية التي يتناولها النص لحظة عرضها، وهي سابقة في فن المسرح، استفاد منها المعد.

وتـــدور المسرحية حول الصراع العربي الإسرائيلي بشكل عام وبشـــكل خـــاص ما يخص الفلسطينيين منها، وتحكى عن مجموعة من الفدائيين يحملون جثة شهيد منهم ... يبحثون عن شبر أرض يسمح لهم فيـــه بمـــوارة الجثة، لكن النفى والتشرد يلاحقهم أحياء وأموات وتنتهي المسرحية بهم حاملين شهيدهم وما زالوا يبحثون عمن يدلهم على الحل .. وفي رحلة البحث هذه ... يلتقون بنماذج من الأحياء الذين يعايشون الحياة بأسلوبهم ، ويساعدون بسلبياتهم على ازدياد حده الصراع وضياع الحـــق .. الفنان الذي باع رسالته "شاعر ورسام ... سينمائي" من أجل لقمـــة العيـــش ووهم الحياة .. العالم الذي قبع في برج عاجى بعيدا عن

قضايا الناس غانما السلامة، المسئول الذي يضيع في المهاترات ثروات بلاده، والبيروقراطي الذي يعيش في دوامة الروتين العقيم أسيراً لهما لا يــتقدم خطــوة للأمام، و ...... و ..... نماذج يدين من خلالها نجيب ســرور الواقــع العربى، ويحمله مسئولية هذا الشهيد، والخطر المحيط بالأمة العربية كلها.

جاء المعد ووضع نصب عينيه القضية الأساسية (قضية الصراع وأطمــاع العــدو فــي أرض الوطن الكبير) فأضاف مقاطع من كلمات اســتخرجها من دراسات عن العدو ليؤكد بها على وجهة نظر العدو من جهــة .. وما يهدف إليه النص من جهة أخرى بأسلوب مباشر ... كما اختار من النماذج التي يمتلىء بها النص .... ماله دلالة شمولية فاختار الشــاعر والرســام نموذجان للفنانين، وحذف نماذج أخرى، وكثف من مقــولات العــالم ما يحدد موقفه السلبي من قضايا الأمة، كما جمع في مشــهد واحد بأسلوب المونتاج مشهدين تسجيليين أحدهما يسجل الواقع العــربي الحــالم والواقــع الإسرائيلي المستنير المنتمر له كما أوصت بروتوكلاته .. ليخلق من الموقفين المقابلة التي تثير ذهن المتلقي وتدفعه للتفكير.

واســتعان بالغناء ... وأضاف أشعارا لمحمود درويش لتضيف عــلى الــنص مرارة مذاق التجربة الذاتية للشاعر الفلسطيني "... كما

أضــاف مشــهداً تسجيلا لما طرأ على القضية منذ ١٩٧١ حتى ١٩٨٤ (فــترة عرض المسرحية) عملا بوصية المؤلف ... وكثف من كل ذلك زمن العرض إلى قرابة الساعة ... هنا حفاظ على الفكرة .. تطويرا لها .. حفاظــا على الوقت المناسب للغرفة .... اختصاراً لعدد الشخصيات ... بدأ كل هذا المعد ....

أما في الحَكم قبل المداولة "والتي كتبها نجيب سرور ١٩٦٩ فإن المعــد هــنا قد اكتفى بتقديم الفصل الثالث وهو الخاص بالمحاكمة مع تمهيــد له من الفصلين الأول والثاني ليوضح الموقف الدرامي ، والذي يــدور حول محاكمة شاب بتهمة اغتيال شخصية كبيرة ... والحكم معد له حتى من قبل المداولة .. والمؤلف قد حكم على الشاب بالصمت وهذا في رأيه قمة الحرية فالصمت ونسيان الماضي كله يجعل الإنسان منفردا بذاتــه في لحظة لا علاقة له بماض أو مستقبل وحول مفهوم المسئولية عــن الفعل المدرك في الماضي والمستقبل تدور المحاكمة والتي تحكم على كل من يقدم إليها بأحكام معدة حتى من قبل المداولة ... وقد راعى المعــد ... الحــافظ عــلى الرؤية العامة والفكرة الأساسية التي صاغ المؤلــف من أجلها النص ... والشكل الملحمي الذي كتب به النص مع الاستعانة بالمأثور الشعبي في مكانه وكل ما من شأنه أن يحقق ما اتفق على تسميته بكسر الإيهام في محاولة لمشاركة المتلقين فكريا فيما يدور

حولهـــم ... بعيدا عن أي اندماج أو إيهام ... فالجميع شركاء في نفس اللعبة ... طرف يقدم القضية ويثير التساؤلات والآخر يفكر سعيا وراء تفسير وبحثا عن إجابة.

<u>التجريب في الأداء :</u>

والممثل في مسرح الغرفة يلامس وجه المتلقي .. يشاركه هواء تنفسه ... يتلاحما لا يتلامسا فقط ... لذلك فممثل الغرفة يجب أن تتوافر لديه تقنيات مختلفة ... قادر على الإيصال عندما يهمس .. على الإقناع ... "فالـــلعب هنا على المكشوف" أدق تعبيرات الوجه تؤثر في المتلقي مباشرة .. لا مكياج يؤكد ملمح أو تعبير ولا ملقن يساعد على الأداء ..

والممثل هنا قد يقوم بأكثر من دور وأداء أكثر من شخصية لذلك يجب أن تكون له القدرة على التنقل بين الشخصيات بأبعادها ... بسرعة وحـــذق وقـــدرة عـــلى الإقناع ... فالكورس في "الذباب الأزرق" ... يقومـــون بالرواية .. وهم في نفس الوقت الفدائيون أصحاب الجثة، هم أطراف الحكايات الشعبية ... هم المغنون .. الراقصون ... وهذا يتطلب مهـــارات خاصة لممثل الغرفة تجعله أقرب إلى الشمولية .. قادرا على الغـــناء والـــرقص إن أمكـــن .. قادرا على التحكم في جرم الصوت .. وانفعاله ... يهمس حيث يتطلب الأداء صراخا في المسرح التقليدي ... فالـــتلاحم مـــع المتـــلقي لا يسمح بكثير من أساليب الأداء في المسرح

التقــليدي، ومن هنا تأتي ضرورة التميز ... والتدريب المستمر الفعال الـــذي قــد يســتغرق زمنا يفوق زمن العرض نفسه "فالذباب الأزرق" اســتمرت بــروفاتها ثلاثــة أشهر ولم تعرض سوى ٥٦ ليلة عرض، و"رجــل في المدينة" استغرقت تدريباتها شهرا ونصف ولم تعرض إلا "ســت ليالي" وهكذا ... تدريبات لاكتساب مهارات خاصة .... تساعد على التمثيل في مسرح الغرفة.

التجربة في المكان :

كمــا كان الهدف من مسرح الغرفة كما ذكرنا ... هو المواءمة بيــن الرغــبة فــي استمرارية المسرح الجاد ... الملتزم بقضايا هموم الجماهيــر ... وبين الإمكانات الاقتصادية والتقنية البسيطة التي ترغب الجميــع في ممارسة اللعبة المسرحية بحب ، دون تخوف أو رهبة ... كان لابد من البحث عن تكنيك جديد، تكنيك في تصميم المعادل المرئي لفكــرة الــنص، فــي تــنفيذه ...، في التعامل مع مساحة الغرفة كلها باعتبارها جزء من "المنظر المسرحي" ففي الغرفة يجب أن يتم التمازج الــتام بين الممثل والمتلقين أو بين المسرحية ومشاهديها، لذلك لابد من إعــادة الــنظر في العلاقة المكانية بينهما أو بين مكان العرض ومكان التــلقي، باعتــبار المتــلقي جزء من عناصر العرض، ولو كان هناك مســرحا لإدراك عــن وعى بأنه على خشبة المسرح، وأن له دور في

المســـرحية يجـــب أن يؤديه ، دوراً لم يكتبه المؤلف ، بل يفرضه عليه مخـــرج العـــرض، وبهذا يتحقق الهدف الأساسي للعمل المسرحي ويتم الاتصـــال المباشـــر بين الممثل والمتلقي، من خلال التلامس، التلاحم، المواجهة، المجادلة ، ويتأكد دور المتلقي في المشهد وعلى سبيل المثال فـــي مســـرحية "الحكم قبل المداولة" صمم المشهد على أن تكون القاعة عـــبارة عـــن قاعة محكمة في المواجهة منصات القضاة والاتهام، على يسارها قفص الاتهام، وفي مقابلها صفان من المقاعد، أمامها مقاعد هيئة الدفـــاع وخلفها الجمهور، وعلى يمين القاعة ويسارها مقاعد للصحفيين ورجـــال الإعـــلام ... ومـــن وسط الجمهور تتقدم الأم الشاهدة، والى المتلقين يتوجه الدفاع والاتهام سعيا وراء اكتساب رأى عام يتعاطف مع وجهـــة نظريهما، فهم بالنسبة للدفاع الرأى العام الذي يرجى تعاطفه مع المـــتهم ، ويحذرهـــم من مصيره، خاصة وأن المتهم الغائب ما هو إلا واحد منهم قد يكون أيهم شرط أن يكون محبا لوطنه ، محاولا أن ينقذه مـــن طاغية، وقد رمز قفص الاتهام إلى الوحدة ما بين الشعب والمتهم، وتاريخ مصر الطويل، بتلك الوحدات الزخرفية التي علت قضبان قفص الاتهام متمثلة في زهرة اللوتس (الفرعونية) والصليب (القبطى) والهلال (الإسلامي) – وحدة تاريخية وشعبية تربط ما بين المتلقين والمتهم الذي

هــو واحــد منهم وقد يكون أيهم، لذلك فالاتهام يتوجه إليهم أيضا ولكن ليرهبهم بالحكم المعد للمتهم حتى من قبل المداولة.

أما في الذباب الأزرق – حيث يدين المؤلف الواقع العربي كله حكومــات وشــعوب، تحولت القاعة إلى مقبرة كبيرة تضم أحياء يخيم عــليها الذبــاب الأزرق متمــثلا في ظل ذبابة كبيرة تلقى بظلها على الجميــع، ويجســد هذا الظل بصورة الذبابة المرسومة من الخيش على أرضــية الغــرفة والتي يقبع عند رأسها خريطة العالم العربي المحاطة بالســواد والــذي يطمس معالمها من أن لآخر أطماع العدو الصهيوني متمثــلة في تلك الأقوال المدونة على شرائح تسلط على الخريطة ... أو يديــنها العــرض بما يسقطه عليها من صور لضحايا الصراع العربي الصهيوني – في جنوب لبنان – من آن لأخر ... وعلى يمين الخريطة تقبع شجرة جرداء ... رمزا للمستقبل الذي ينتظر الأمة العربية ... إن هي استمرت في سلبياتها ... وعلى اليسار أطلال الخرائب التي خلقتها الحــروب العديدة التي خلفها الصراع .. وحول جناحى الذبابة وجسدها جــلس المتلقين ، بينهم العالم السلبي، والمسئول المدان، والبيروقراطي المتخلف ... وجميعهم أحيطوا بسياج أشبه بذلك الذي يحيط المعتقلات، وكأن الجميع محصورين داخل معتقل كبير يقيدهم، يمنعهم حتى من دفن هــذا الشــهيد الذي يحمله أصدقاءه ويقفون به أمامهم باحثين عن أربعة

أشـبار من الأرض والجميع مقيدون ، مغيبون ، لاهون ، معتقلون في مقاعدهم يتفرجون، والعدو يزداد ضراوة من حولهم.

هكـذا أصـبح المتلقي جزء من المنظر الذي نفذ بأقل الخامات تكـلفة، قطـع من القماش والإسفنج .. ببساطة ... اقتصاد .. ثراء في المعنى...

أمـا (رجل في المدينة) فلم يزد الديكور المستخدم عن مجموعة مـن المكعبات الخشبية ذات اللونين الأبيض والأسود ... للإيحاء بأبعاد اللعبة الشطرنجية التي تدور بين شاعرنا والشرطة، ووسط مكان المتلقي توجـد "قطر الندى" في آسرها يحيط بها المتلقون، كحاجز يفصل بينها وبين الشاعر العاشق الذي يسعى لتحريرها من أسرها .. وكأن المتلقون هم أسروها.

وهكـذا تـم إعادة تشكيل المجموعتين المنفصلتين في المسرح التقليدي "الممثل" و "المتلقي" ليكونا جزءا واحداً من العرض.

واسـتكمالا لعنصـر البساطة والاقتصاد، تميزت هذه العروض ببساطة الأزياء ... فالزي فيها واحدا للجميع، تضاف شارة أو وشاح، أو قطعـة إكسسوار لتساعد على تحديد الشخصية، أو للانتقال من شخصية لأخـرى، والإضـاءة الفـنية ، الغيـت، وأصبحت إنارة تتيح الرؤيا،

والموسـيقى ... لـم تـزد عن عزف منفرد على آلة العود والصوت البشري هو العنصر الأساسي في الغناء.

تقنيات بسيطة ... صادقة .. وفكر ثرى ... وأداء صادق متميز ... ورغبة صادقة من مجموعة من الشباب المحب لفنه ولوطنه ... كلها عناصر التجربة في مسرح الغرفة، تلك التجربة التي لن يغفلها المسرح المصري في تاريخ، والتي وجدت لها صدى خارج القاهرة، وبدأت أكثر من غرفة في أكثر من مدينة من مدن مصر في النشاط ... لخلق مسرح جديد مسرح يوائم ما بين الرغبة الصادقة والإمكانات المتواضعة، مسرح يعوض نقص دور العرض ، ويشبع الرغبة في "اللعبة المسرحية" لدى الجميع.

المراجـــــع

1- Robert Cotton : Theatre, brief version, 2ed Ed. May field pub. com. California. 1988.

2- A dictionary of theatre, penguin book, 1976.

٣- أحمـــد زكى : عبقرية الإخراج المسرحى : الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٩.

٤- جيمـــس روس – ايفانز : المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليـــوم، ت : فـــاروق عـــبد القادر، دار الفكر المعاصر – القاهرة ١٩٧٩.

٥- كمـــال الديـــن حسين : الزمن فى بلاد تعايش الزمن (مقال – مجلة المسرح–الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧).

٦- ـــــــــــــــ : نحـــو مسرح بديل : (مقال مجلة المسرح : القاهرة – إبريل ١٩٩٠).

٧- ـــــــــــــــ : الـــتجريب فى مســـرح الفرقة : مقال مجلة القاهرة – القاهرة – مايو ١٩٨٦).

٨- ـــــــــــــــ: مدخل لعلوم المسرح : ٢٠٠٠.

ملحـــــق

نص مسرحية

السادة لا يكذبون

الحائزة على المركز الأول فى مسابقة

المركز القومى للمسرح سنة ٢٠٠٠

مســــرحيـــــة

الســــادة لا يكذبــون!!

تأليف/ د كمال الدين حسين

ديسمبر ١٩٩٩

مقدمـــــة

هناك من قبل التاريخ، حيث كان الانسان يؤمن بأن أمره متروكا للآلهة تسيره حسب هواها.. رغباتها.. والويل.. الويل.. لمن يعترض على رغبة الآلهة.. أو من تتبهم عنها ليحكم بين الناس.. هكذا كان يتوهم الحكام. ويؤمن المحكومين.. فيقول الحكام.. ويصد فهم المحكومين.

تدور أحداث هذه المسرحية فى تلك الحقبة البعيدة من الزمن... قد تكون نبت خيال.. قد تتشابه مع أحداث رواها الشعراء الجائلون.. أو سجلها المؤرخون لكنها فى النهاية تحمل بين أسطرها رؤية إنسانية عن العلاقة بين الحاكم والمحكوم.. بين من يقول ومن يصدق يصادق بلا تفكير.. فالتفكير قد يكون محرماً أو ممنوعاً أو مسئولية لا داعى لتحمل أعبائها.

وزمان الحدث هنا هو صباح اليوم الأخير من المهملة التى منحتها البلدة لثلاثين من خيرة شبابها.. دفع بهم داخل الغابة المقدسة، لتختار الآلهة من بينهم من يصلح لحكم البلدة.. بعد وفاة حاكمها، هكذا تأمر التقاليد...

أما المكان فهو الساحة الكبرى التى تقع أمام قصر الحاكم المطل على الغابة المقدسة.. حيث يقف الشعب قلقا فى انتظار ما يسفر عنه اختيار الآلهة.

منهم من يراقب الطريق.. ومنهم نم ينتظر ما تأتى به الاخبار. فالجميع لوعتهم مرارة الانتظار.

اللوحة الأولى

الانتظار

الساحة العامة للمدينة... مجموعات من الأهالى تنتشر بالساحة... على رأس الطريق أحد الرجال يراقب الطريق.

رجل : (من المجموعة التى تقف فى الساحة) هل ترى شيئاً؟

الرقيب : ليس بعد..

رجل : انظر جيدا ولا تدع شيئا يفوتك...

الرقيب : احتفظ بنصحك لنفسك فأنا اعرف عملى جيدا.

رجل : آمل ألا يخدعك بصرك...

الرقيب : (بعصبية) تعال أنت يا عيون الصقر.. (ينزل) لن أراقب الطريق.

رجل : وهل أنا أهل لهذا الشرف..

رجل : كفى يا قوم ليس هذا وقت العراك.. إصعد يا أخى لعملك هدتك الآلهة.

رجل : يا سادة أعصابنا لم تعد تحتمل..

رجل : الانتظار كاد أن يفتك بنا.. (يصعد الرقيب)..

رجل : فلنصلى للآلهة عسى أن تساعدنا على ما نحن فيه..

رجل : وتختار لنا حاكما قبل أن ينتهى اليوم..

الثائر : وأن لم تختر.

رجل : (مقاطعة) لا سمعتك الآلهة..

أمراه : حقا.. ماذا سيكون الأمر..

رجل : سنختار مجموعة أخرى..

أمراه :وننتظر؟

رجل : لعام آخر.

رجل : كانت الآلهة فى عوننا.

الثائر : يجب أن نبحث عن طريقه أخرى..

رجل : ونغير عادتنا.. ما تورثناه عن اسلافنا؟

الثائر : طالما ذلك فى صالحنا.. هل يرضيكم أن نبقى بدون حاكم لمدة عام ومن يعلم أن كان سيظهر اليوم أو غدا أو لا يظهر..

رجل : حقا والبلاد حولنا بدأت تتحرش بنا.. أصبحنا مطمعا يا سادة.

الثائر : كان فى إمكاننا أن ننهى كل هذا.

رجل : كيف؟

الثائر : باختيار أحد الثلاثين الذين دفعنا بهم إلى الغابة.. نحن خير من يعرفهم.

رجل : ولكننا لا نستطيع شيئاً حياله إن جار علينا.

رجل : لذلك نترك للآلهة حق عقابه فهى صاحبة الحق فى اختياره..

الثائر : ونبقى فى حيرة الانتظار وقلقه.

رجل : هذه إرادة الآلهة.

الثائر : والبلاد المحيطة بنا..

رجل : الآلهة ستحمينا.

الثائر : ولماذا لا نحمى أنفسنا؟

رجل : بدون حاكم؟؟

الثائر : فلننهى هذه المهزلة ونختار حاكما لنا..

رجل : هل تريد أن تعالج شرا بشر؟

الثائر : أيها الرجال أيها الرجال تفكروا فى الأمر.

الرقيب : أيها الرجال، أيها الرجال إنى أرى غبار هناك (يندفع الجميع تجاه الطريق).

إنه يقترب.

الجميع : هاه.!. ماذا ترى..؟

الرقيب : (فى حسرة) تبا له.. من حمار شارد..

رجل : لعنتك الآلهة .. تحقق جيدا فى المرة القادمة..

: (يدخل رجل وطفل).

الرجل : انتظر هنا ولا تتحرك.. (لأحد الرجال) هل ظهر شيئ؟

رجل : ليس بعد.

الثائر : اسمعونى يا قوم (الجميع يلتف حول الثائر).

: (الطفل يتجه لأحد السيدات).

الطفل : ماذا تنظرون يا خالة.

المرأة : ننتظر الحاكم يا صغيرى.

الطفل : أى حاكم يا خالتى.

المرأة : حاكم البلدة.

الطفل : قالوا إنه ذهب ولن يعود.

المرأة : لكننا ننتظر حاكم آخر.

الطفل : أى حاكم.

المرأة : كيف أوضح لك.. (تجلس بجانب الطفل) لنفرض أن عندك لعبة صغيرة : وفقدتها.. ماذا تفعل؟

الطفل : أبكى طبعا.

المرأة : وماذا تفعل أمك وأبيك..

الطفل : يضربانى لأسكت.

المرأة : أو يشتريا لك واحدة جديدة.

الطفل : نعم مثل ما حدث عندما فقدت حصانى الخشبى.. لقد كان حصانا جميل وكنت.

المرأة : ليس هذا وقت الحصان يا صغيرى.. نحن ننتظر الحاكم الجديد.

الطفل : آه.. فهمت.. وهل أستطيع أن ألعب معه كما لعبت بالحصان الجديد؟

المرأة : "تضحك" لعلك تكون حسن الطالع يا صغيرى (تقبله).

الثائر : تبا لكم أيها الكسالى.. حتى الآلهة لا ترضى عن مسلككم هذا.. وإلا ما

: تركتكم فريسة الانتظار عام بطوله (بعصبية) تحركوا أيها الرجال..

: افعلوا شيئاً "فى هذه الأثناء، المرأة والطفل ينضمان إلى المجموعة"

الرجل : "يدخل البهلول بزيه الملون يراه أحد الرجال يشير إليه" انتظروا ها هو: بهلول الحاكم قادم هيا نسأله ما عنده من أخبار.

رجل : هاه يا بهلول ما الأخبار.

البهلول : كفى يا مهزار فأنا وسطكم كالحمار بين أخوانه عاطل وباطل وحرنان..

رجل : ولماذا؟

البهلول : كيف يسأل هذا المخرف؟ ما نحن فيه لا يحتاج لماذا؟ عام بطوله أحزان : وهموم حتى أنا تسرب اليأس إلى

صدرى.. أنا الذى لم تفارق الابتسامة من : كان يعرفنى.. عدت لم أستطيع حتى أن أضحك نفسى..

رجل : ولماذا لا تضحك.. وتضحكنا.

البهلول : صنعتى أضحاك الحكام فهم وحدهم القادرون على فهم ألعابى وتقديرها..

: هم وحدهم الذين يحتاجون البهلول ليضحكهم..

رجل : أو تضحك عليهم؟

البهلول : أما أنتم وأمثالكم فلستم فى حاجة لبهلول أو مهرج لأنكم أنفسكم مهرجون : بهاليل.. مسخرة أى والله وحق الآلهة إنكم مسخرة والان ألم يظهر أحد..

: يجب أن ننتهى من هذه المهزلة اليوم.

الرجل : هذه أطول فترة انتظرنا فيها.

البهلول : هذا فى صالحهما.. باتت كل السلطات فى أيديهما.. ونحن.. هاه.

الرجل : إنك البهلول وحسب فماذا تريد؟

البهلول : حتى البهلول يجب أن يعيش أن يعمل.. ولكى أعمل و أعيش

: لابد من حاكم حتى أصبح بهلولاً.

الرجل : فلترحمنا الآلهة.

البهلول : أو الشياطين.. (ينظر للثائر والمجموعة) أما زال هذا الرجل يرفع عقيرته : بالهتافات؟؟

الرجل : وهل له عمل إلا الخطابة والتحريض؟؟

البهلول : أنت أيها الفيلسوف.. (المجموعة تتحرك تجاه البهلوان).

: ماذا عندك اليوم من شعارات؟

الثائر : أنا لا أتاجر فى شعارات يا بهلول القصر..

البهلول : حسنا.. وماذا تفعل.

الثائر : أنير الطريق أمام الجميع.

البهلول : وكيف ستنيره أمام الجميع.

رجل : باختيار الحاكم.

رجل : نعم فلنختار حاكما لنا..

البهلول : أنتم؟ ألم أقل إنكم مسخرة.

الثائر : من اختار ثلاثين قادر على أن يتحمل مسئولية اختيار الحاكم؟

البهلول : هؤلاء؟ (يشير إلى المجموعة).

الثائر : نعم..

البهلول : وهل تفضل رأى هؤلاء المخبولين على رأى الآلهه يا رجل؟ كفاك تجديفاً.

: يا لالهه .. وكفانا ما نحن فيه؟

رجل : لابد أن الآلهة غير راضية عنا.

البهلول : وهل تريدون رضاء الآلهة وبينكم من يجدف بها من يبخسها حقها.

الثائر : بل أنتم سبب كل بلاء..

رجل : كفى يا هذا إنك والآلهة لطويل اللسان.

الثائر : أنا؟ (يبدأ الشجار بين المجموعة).

الرقيب : أيها الرجال.. أيها الرجال.. إنى أرى شيئاً.. إنه رجل.. نعم رجل.

: إنه يقترب.. إنه يعدو.. ينادى.. انه قادم نحونا..

: المجموعة تنتشر وهى تنظر تجاه الطريق.

: (يسمع صوت البشير قادما من بعد)

صوت : أيها القوم.. أيها القوم.. أبشروا.. أبشروا.. (يجتمع الرجال).

: على رأس الطريق.. يدخل شاب يلهث) أيها القوم أبشروا.

الجميع : هاه..؟ ماذا حدث..؟ هل ظهر أحد؟ هل وجدوه؟ هيا..

: اخبرنا...

البشير : لحظة التقط أنفاسى..

رجل : اخبرنا أولا.. ثم التقط أنفاسك فيما بعد..

البشير : حسنا.. لقد خرج أحدهم من الغابة.

الجميع : مرحا.. مرحا.. لقد زالت الغمة.. فلنقيم الأفراح.

المرأة : (تقبل الطفل) لقد ظهر الحاكم يا طالع السعد..

البشير : انتظروا.. انتظرا ولا تهللوا هكذا..

رجل : لماذا.

رجل : ألم يخرج أحد؟

رجل : حذارى أن تكون قد لعبت بنا (صمتا)

البشير : لقد خرج شخص فعلا.. ولكنه.. ليس منهم.. شخص لا أعرفه ولا تعرفونه.

الجميع : هاه.. لا نعرفه؟

البشير : غريب ليس من شبابنا.. ليس من أهل البلدة..

الثائر : (للبهلول) والآن ماذا تقول يا صاحبى (صمت من الجميع).. ها هى الآلهة : قد خذلتكم وعليكم أن تنظروا

عاما آخر، ومن يدرى، ما سوف يحدث خلاله.. أيها الرجال..

البهلول : صمتا أيها الرجل.. هل تريد أن تثير فتنة بين الناس.. هل تعترضوا على : حكم الآلهة؟ على اختيارها..

الجميع : لا ..

الثائر : ولكنه ليس منا.. التقاليد تحتم أن يكون حاكمنا منا..

البهلول : منا من غيرنا ليس هناك فرق المهم أن يكون لنا حاكم كى تستقر الأمور

: النظام كفانا فوضى عاماً بطولة ولا يمكن أن يكون هناك انتظار لعام آخر : ليوم آخر ولا يمكن أن نتركهم يسوقونا كالإبل ليوم آخر...

رجل : ماذا تريد أن تقول...

البهلول : مرحبا بهذا الذى خرج وأن كان الشيطان أيها الرجال تفكروا واعقلوا ما سوف اقوله "يفكر" أن تقاليدنا تحتم أن يكون حاكمنا واحد ممن اخترناهم.

الجميع : نعم.

البهلول : وهذا يصدق فى حاله واحدة فقط.. (صمتا) أن كان هذا الذى خرج بشراً مثلنا.

رجل : ماذا تقصد.

البهلول :إنه إله..!

الجميع : إله.!. كيف.؟

البهلول : المساءلة فى منتهى البساطة فقط تحتاج لبعض التفكير التروى.. إن غابتنا : المقدسة لا يجرؤ أن يدخلها بشر.. أن خير شبابنا لا يستطيع أى منهم بمفرده اقتحامها..

فكيف يدخلها غريب ويسلم من أخطارها إلا إذا كان خيراً : من شبابنا.

رجل : إننا لا نفهم شيئاً..

البهلول : لقد دخل ثلاثون من خيرة شبابنا الغابة المقدسة لتختار الآلهة

: من بينهم واحد ليحكمنا.

الجميع : نعم..

البهلول : فكيف تفسرون خروج الغريب؟

الجميع : (ينظرون لبعضهم).

البهلول : التفسير واضح وبسيط لقد فشل رجالنا ولم ترضى الآلهة عن أىّ منهم، وفى : نفس الوقت لم ترضى لنا مرارة الانتظار.. فتقبلت صلواتنا : واستجابت لقرابيننا.. هكذا ببساطة..

رجل : فلنركع شكراً للآلهة..

الثائر : والدليل على ذلك؟

البهلول : أين رجالنا؟ (للناس) لقد طال انتظارنا.. تسرب اليأس لقلوبنا.. بدأ البعض : يجدف بالآلهة.. هل ترضى الآلهة ذاك المصير لرعايها الطيبين. لا إن

: الآلهة رحيمة بنا لم تتأثر بالأقاويل ولا بتجديف المجدفين فارسلت لنا من : بينها من ينقذنا.

: "للثائر" هذا تفسيرى أيها الرجل.

رجل : بل هى الحقيقة..

المرأة : (تقف وسطهم)

: كفى أيها الرجالُ.. فليكن الشيطان نفسه.. فليكن ما يكون.. يجب أن ننصبه : حاكما علينا.. لقد سئمنا الانتظار والأحزان.. لقد أصاب الحزن كل شيئ.. : لقد عم الخراب والبوار كل شيئ، حتى النساء..

: النساء أكلهن الصداء وأغرقهن الحزن.. لقد افتقدنا أزواجنا.. لقد : افتقدت زوجي.. كانت حياتنا شيئا آخر. لا أنكر أنها كانت مليئة بالشجار : ولكنها كانت جميلة.. خصبة.. وفقط منذ عام.. تغير كل شيئ ظلل الحزن : حياتنا، فارقتنا الابتسامة، وافترقنا.. كان يخرج من الصباح ليجلس فى : الطريق أمام الغابة مع غيره كالبلهاء.. ينتظرون المجهول.. طال انتظارهم، : وطال انتظارنا.. وبعد أن ينقضى النهار ويخبوا القمر كان يعود كمن : أصابته لوثة شاردا، تائها... مذهولا.. كنت أعيش مع نصف مجنون ومع : نصف حيى لقد أخذ الانتظار نصف زوجي ونصف عقله ونصف حياته.. : من منكم أيها الرجال ينكر هذا.. لقد فقدناكم وفقدنا معكم الحياة.. أيها : الناس.. فليتقدم.. فليأتى لتأتى معه رياح .السعادة والفرح، ليعود لى زوجي. :فليأت ولو كان هو الشيطان ذاته. نعم لو كان الشيطان ذاته.

اظـــــــلام

اللوحة الثانية

المخلـــص

يضاء المسرح على نفس المنظر السابق مع إضافة منصه عليها كرسى مذهب فى اعلى يمين المسرح. الجموع محتشدة فى مواجهة الطريق يدخل البهلول وهو يرقص تسمع هتافات من بعيد (مرحبا.. مرحبا.. بمبعوث الآلهة).

البهلول : هيا أيها الرجال.. استعدوا.. استعدوا لاستقبال الحاكم الجديد..

: أنت ارجع للخلف.. ابتعد عن الطريق.. لا تدعه يصدم فى رعيته من أول : يوم "يتقهقر البعض".. هيا أيها الرجال.. استعدوا لاستقبال حاكمكم الجديد : لقد بذلت جهدا ليس بعده جهد لكى اجعله يقبل حكمكم.. لقد أفشيت سره : وأفهمته اننا نعرف أنه إله وإنى قد توصلت لذلك السر وحدى وقد آمن : الكاهن على رأيى (يخرج)..

رجل : طبعا من مصلحته أن يتعامل مباشرة مع الآلهة.؟

رجل : عساه يعفينا الآن من القرابين والهدايا التى كان يأخذها للآلهة؟

البهلول : (يعدوا) هيا أيها الرجال.. انتظروا لقد جاء الموكب.. "الضجة تقترب.. : تدخل مجموعة يتقدمها الوزير والكاهن بعض الرجال تحمل الحطاب الذى : يمسك بفاسه ويجلس فى استسلام على المحفة والخوف والقلق بادين عليه.. : وهو شاب فى حوالى

الأربعين من عمره، قوى الجسم يتقدم الموكب إلى : المنصة- يضعوا الحطاب على الكرسى وحوله بعض الجنود.. الكاهن : والوزير يتقدما للشعب.."

الكاهن : أيها الرعايا الطيبين.. يا قوم "تبدأ الضجة فى الهدوء تدريجيا.. يخيم : الصمت على المكان" لقد قبلت الآلهة صلواتنا وقبلت قرابيننا.. بعد عام من : الحزن والضياع فلنقوم بالمزيد من الصلاة وتقديم القرابين شكرا للآلهة التى : أنقذتنا من نيران الحيرة والضياع..

الوزير : أيها الشعب لقد أن الأوان للفرج ولأن تعود للحياة سعادتها وهدوءُها وإنى ليشرفنى كوزير للدولة أن أعلن اليوم انتهاء مراسيم الحداد لتبدأ الاحتفالات : بتنصيب حاكمنا الجديد..

الجموع : ليحيا الحاكم الجديد.

البهلول : ليحيا مبعوث الآلهة.. "يتقدم الكاهن والوزير إلى الخطاب الذى يجلس خائفا : مما يجرى حوله.."

الحطاب : إنى لم أفعل شيئا يا سيدى.. دعونى أرحل يا سادة.. إنى حطاب فقير، لم أفعل شيئا لكم " لا يرى أى انفعال على وجه الوزير والكاهن مما يزيد خوفه. : "فيخاطب القوم" إنى لم أؤذى أحداً.. إنها أول مرة تطأ قدماى مدينتكم..

: واعتذر لكم لم أقصد أى سوء أرجوكم دعونى لسبيلى عندما رفعت فأسى : كنت فقط أدافع عن نفسى.. كنت خائفا.. عندما شاهدت الرجال يحيطون : بى.. لكنى لم أؤذى أحداً حاولت أن أهرب.. لكنهم أمسكوا بى ومع

ذلك : استسلمت (يزداد خوفه مما يدور من حوله فكلما يقترب من شخص يركع : أمامه" يصل إلى مقدمة المسرح) ثم يستدير للوزير والكاهن الواقفان فوق : المنصة إنى أكاد أجن يا سيدى.. ماذا تريدون منى؟

الكاهن : ليأذن لى سيدى بالكلام..

الحطاب : أنا..؟

الكاهن :.نعم أنت يا سيدى..

الحطاب : أرجوك أن تخبرنى يا سيدى أين أنا..؟

الكاهن : أنت فى وسط رعيتك يا مولاى..

الحطاب : كفى سخرية بى، فلم أعد أحتمل.. لم أعد أحتمل.

الوزير : إنّى لا أفهم سببا لكل هذه التصرفات.. لقد شرحنا لك كل شئ.

الحطاب : وانا لم أفهم حرفا واحداً، لم أعد أعرف أىُ شئ؟

الكاهن : وماذا تعرف..

الخطاب : أعرف إنى حطاب فقير.. كنت فى حال سبيلى.. حتى جئتوا بى إلى هنا.

الوزير : (بعصبية) اسمع يا سيدى.. مهما كنت ومهما تحاول أن تدعى من تكون سأوضح لك الأمر للمرة الأخيرة.

الحطاب : حسنا يا سيدى.

الوزير : لقد مات حاكمنا منذ عام..

الحطاب : جميل.

الوزير : أن يموت الحاكم..

الحطاب : لا أقصد ذلك وإنما استمع..

الوزير : وذهب ثلاثون من أشجع رجالنا ليصارعوا تلك القوى الخفية هناك "يشير : للغابة".

الحطاب : وهل هناك قوى خفية؟

الكاهن : هى قوى مقدسة.

الحطاب : ولماذا يصارعونها.

الوزير : لأن من يفوز عليها يكون أشجع الرجال وهو من تختاره الآلهة ليخلف : حاكمنا.

الكاهن : ونحن لا نستطيع شيئاً أمام إرادة الآلهة..

الوزير : واليوم وبعد عام من الانتظار خرجت أنت من الغابة..

الكاهن : وكنت من اخترته الآلهة لتنقذ هذا القوم من البائسين..

الوزير : وتكون حاكما لنا بإرادة الآلهة..

الحطاب : ولكنى لست منهم يا سيدى..

الوزير : نحن نعرف..

البهلول : ونعرف أيضا إنك مبعوث الآلهة..

الجميع : يحيا مبعوث الآلهة.

البهلول : هذا إن لم تكن إلها..

الجميع : لتحيا الآلهة..

الكاهن : والآن يا سيدى فلتسمح ببدء المراسم..

الحطاب : أى مراسم..؟

الوزير : مراسم تعينكم حاكما لنا..

الحطاب : لكنى أفضل ما أنا عليه...

الوزير : لابد من المراسم.

الحطاب : إنى لا أصلح يا سيدى، فأنا حطاب، عبد.. لا... لا.. أقصد إنى رجل فقير : وكفى..

البهلول : إنه تواضع منكم يا سيدى.

القوم : ليحيى الحاكم المتواضع..

الحطاب : إنى حطاب فقير.. أعمل بيدى.. لم أحكم نفسى يوما..

للبهلول : هذا شأن الآلهة جميعا يا سيدى..

الحطاب : إننى لا أعرف إلا الشقاء.

الكاهن : حتى الآلهة تشقى لتضرب الأمثال العظيمة للناس، فلا مكان هناك لعاطل أو : كسول.

الوزير : إن شقاؤك هذا يا سيدى سيكون مصدر نعمتنا، فالحاكم الذى ذاق مرارة : الحياة يعرف كيف يسعد شعبه..

الحطاب : إن الحكام يا سيدى لا يعرفون إلا إصدار الأوامر..

الوزير : هذه فلسفة يا سيدى، حكمه..!

البهلول : فليحى الحاكم الحكيم..

الحطاب : سيدى (الوزير) رجاء حاول أن تفهمنى أن تدعنى لشأنى (للجميع) دعونى : أبحث عن حريتى التى شقيت من أجل الحصول عليها أريد أن أعيش فقيرا، : لا

يعرفني ولا أعرف أحداً.. لا أرتبط بناس أو أرض أو وطن أنتقل كيفما أشاء، وأينما أريد أفعل ما يحلوا لى دون رقيب أو خوف.. دعونى يا سيدى : لحال سبيلى، جازتكم الآلهة كل خير..

الوزير : لا أفهم منك شيئ يا سيدى..

الكاهن : الناس يا سادة فى شوق لبدء المراسم..

الحطاب : لكنى..

الوزير : ماذا تريد يا سيدى..؟

الحطاب : لنناقش الآمر بعيدا عن هؤلاء الناس.

الوزير : لماذا يا سيدى..

الكاهن : وهل الآمر يحتاج لنقاش.

الحطاب : إنى خائف يا سيدى.. خائف.

الوزير : ممن يا سيدى..

الحطاب : منكم، من الناس، من كل شئ.. لست أدرى هل أنا فى حلم؟ أم يقظه؟ : الغموض يحيط بكل شيئ من حولى يشعل نار الخوف الذى لم أعرف مثله : من قبل فى صدرى..

الكاهن : تخاف وأنت بين رعيتك..

الحطاب : قد يكونوا هم سبب هذا الخوف..

الوزير : فلنحقق رغبته عساه أن ينهى ما نحن فيه (للقوم) أيها القوم انتظروا قليلا.

: حتى نبدء المراسم..

رجل : والقرار..

الوزير : بعد أن ينتهى اجتماعنا، سنحصل على موافقة مبعوث الآلهة ولنصدر القرار.

رجل : وهل يوافق؟؟؟

المرأة : لابد أن يوافق.. نعم.. إنها فرصة لا تعوض.. ويعود للبلده حاكمها وتعود : لنا ازواجنا.

: لقد أعددت لزوجى برميلا من أفخر أنواع النبيذ، وسأعد له الشواء أيضا : وفراشا وأشياء أخرى كدت أن أنساها.. (للوزير) لا تضيعوا الفرصة يا : سيدى بحق الآلهة لا تضيعوا الفرصة لا تضيعوا الفرصة..

اظـــــلام

اللوحة الثالثة

الموافقة

يضاء المسرح على المجموعة تقف فى أعلى المسرح فى نهاية الطريق.. الحطاب والكاهن.. والبهلول.. والوزير فى مقدمة المسرح..

الكاهن : والآن يا سيدى.. لماذا أعتراضكم الذى لا نفهم له سببا؟؟

الوزير : إن الشعب قد رضى بكم حاكما، فلماذا أصراركم على الرفض؟؟؟

البهلول : ولا تنسى يا سيدى أن الآلهة أيضا باركت هذا الاختيار.. فماذا لا تباركه : وأنت واحد منها؟؟

الحطاب : أنا؟؟؟

البهلول : الجميع يعلمون ذلك وقد كنت أنا صاحب الفضل فى استنتاج ذلك فمعرفة : مثل هذه الأمور لا تحتاج لمجهود، مجرد شعور قوى بالأمور وأنا ملئ بهذا : الشعور..

الحطاب : أيها السادة.. صراحة.. صراحة.. لا أستطيع حكمكم، إنى لم أتدبر أمر : نفسى ابدا.. فكيف أحكم شعباً بأسره..

البهلول : الأمر بسيط جدا لا تعقيد فيه يكفى أن تجلس على كرسى الحكم وعليه يمينك : وزيرك وعلى يسارك الكاهن الأعظم وخلفك الجلاد وأمامك البهلول..

: وهكذا تكون حاكما، بسيطة وسهلة هذه اللعبة يا مولاى..

الحطاب : لكنها مسئولية وأنا لست لها أهلا.

الكاهن : بل أنت كفء لها يا سيدى..

الحطاب : وما أدراك؟؟

البهلول : ستعينك الآلهة..

الحطاب : لماذا.؟

البهلول : لأنك مبعوثها..

الحطاب : مطلقا..

الوزير : سيدى كل ما تقوله لا يهم.. فالشعب يريدك، ولابد أن ترضخ لرغبته.

الحطاب : لا يهمنى كل ذلك..

البهلول : بالعكس.. تخيل نفسك أنت كما تدعو الحطاب البسيط.. فى لحظة تصبح : حاكما.. كل الشعب يأتمر بأمرك.. كل ما تتمناه فى لحظة.. يكون : بين يديك.

الحطاب : أنا؟؟

الوزير : تحكم شعبا..

الحطاب : أنا..

الكاهن : تلك البلدة بأسرها..

الحطاب : أنا..

الوزير : يسعد لسعدك ويحزنوا لحزنك فى يديك حياتهم أو فنائهم..

الحطاب : (مقررا) لا .. لا.. ليس من صالحى أن أكون حاكما..

الوزير : والمنصب الشاغر..

الحطاب : إذاً فهى قضية منصب شاغر.

الوزير : ونبحث عمن يشغله..

الحطاب : ولماذا أنا بالذات..

الكاهن : أنت مبعوث الآلهة.

الحطاب : اسمعونى أيها السادة، إنى لم أركع يوما للآلهة التى تتحدثون عنها بل لا : أعرفها إطلاقا.. لم يكن لى سوى إله واحد.. كنت عبداً له.. انعدمت الرحمة : من قلبه.. أذاقنى مر العذاب.. لم أجنى من عبادته سوى الخضوع والمذلة.. : والامتهان.. حتى كفرت به وبكل الآلهة.

الكاهن : من من الآلهة هذا؟

الحطاب : إله لن تعرفه يا سيدى لم تسمعوا عنه فهو ليس من بين آلهة السماء، بل إلها : ممن يؤلهون أنفسهم على الأرض..

أصوات : (تسمع أصوات الجموع من الخارج) يحيا الحاكم الجديد.. نريد الحاكم : الحاكم الجديد.

البهلول : سيدى أن قومك يناديك..

الحطاب : نحن لم ننتهى بعد.

البهلول : وماذا هناك..

الحطاب : الخوف يملؤنى.

البهلول : لا عليك يا سيدى لعبة أو لعبتين.. نكته أو حدوته أو رواية أو أرويها لك : تزيل عن قلبك كل الخوف..

الوزير : وهل يخاف أحد السلطان..

الحطاب : أخاف ما وراه..

الكاهن : وما وراه..

الحطاب : حياتى.

الوزير : كلنا فداء لحياتك..

الحطاب : كلام... كلام..

الكاهن : بل حقيقة.. إننا رهن إشارتك..

الحطاب : مهما كان؟؟

البهلول : مهما كان..

الحطاب : وإن جاء البعض ورائى؟؟

البهلول : لن يصلوا إليك إلا على أجسادنا..

الحطاب : الضمان..

الوزير : كل ما تطلب.. نحن رهن أوامرك..

الحطاب : اذن .. دعونى أفكر.. (يقف الجميع).

: (اظلام إلا من بقعه ضوء على الحطاب الذى يتقدم لمقدمه المسرح)

الحطاب : أنا بين نارين..

صوت : ولكن لابد من الاختيار.

الحطاب : إنهم يضيقون الخناق ولابد من وسيلة للهرب.

صوت : وإلى متى؟؟

الحطاب : فعلا لقد سئمت الهرب..

صوت : فلتتخذ قرارك.

الحطاب : ليس هذا بالأمر الهين علىَّ

صوت : لقد عشت أربعين عاما تبحث عن حريتك.. أربعون عاما تتمنى أن تكسر : ذلك القيد الذى ربطك بالأرض.. وها هى فرصة لم تكن تحلم بها.. تعرض : عليك لتنال معها حريتك.. فلماذا خوفك إذن..؟

الحطاب : أخشى أن يعرفوا مكانى..

صوت : كفى العيش بعقلية العبد الذى ينظر خلفه دائما.. تخشى سوط سيدك..

الحطاب : لقد غيرت السياط معالم جسدى.

صوت : ومن يصل لتفكيره إنك أنت هو العبد الهارب والحاكم.. من سيجرؤ على : اتهامك والمطالبة برأسك..

الحطاب : بمقدورى أن أذهب بعيدا.. بعيدا جدا..

الصوت : ستظل هاربا.. قلقا.. ستعيش تحت رحمة اكتشاف أمرك.. فى أى لحظة : أما هنا فسوف تحقق أحلامك، ستمارس الحرية التى تصبوا إليها.. لقد : هربت من الهمس الذى كنت مجبرا عليه، أما هنا فتستطيع أن تصرخ، أن : تعوى وقتما تشاء.. أليس هذا هو ما هربت من أجله.. أن تتكلم بحرية : وتعمل بحرية لقد واتتك الفرصة والفرصة لا تأتى إلا مرة واحدة وبعدها يأتى الندم لمن لا ينتهزها..

الحطاب : حقا أن الفرصة لا تأتى إلا مرة واحدة.. (إضاءة كاملة) : "للوزير والكاهن" أيها السادة إنى موافق..

البهلول : هذه حكمة الآلهة يا سيدى.. (يخرج للناس) أيها الشعب.. أيها الشعب (تندفع : الجموع تجاههم فى ضوضاء) افرحوا.. غنوا ارقصوا اضحكوا بأمر الحاكم الجديد (تصفيق)

: أيها الشعب الطيب.. لقد وافق مبعوث الآلهة على قبولكم رعية له.. لقد : وافق على أن يحكمكم..

الجميع : يحيا الحاكم.. يحيا الحاكم.. نريد الحاكم الجديد..

الوزير : إن شعبك يريد أن يحييك يا سيدى..

الحطاب : حسنا.. أين فأسى.

الوزير : لماذا يا سيدى؟؟

الحطاب : لقد كان صاحب الفضل فى وصولى إلى هنا فليعيبنى على حكمكم...: (يهبط ليسير بين الناس.- يركع الناس كلما يمر بهم، يباركهم بفاسه البهلول : يسير أمامه فى قفزات بين الناس. الحطاب يردد) لا تنسوا أنكم أنتم الذين

: أجبرتمونى على ذلك.

اظـــــــلام

اللوحة الرابعة

فى سبيل الحرية

نفس المنظر السابق ليلا..

البهلول يقف فى أقصى يسار المسرح يراقب الطريق.. يخفى ملامحه فى عباءه... يقف قليلا ثم يستدير لمواجهة الصالة..

البهلول : قالوا خذوا الحكمة من أفواه البهاليل والحكمة لا يخرجها البهلول إلا للحاكم : والحاكم الحكيم يحتكم لحكمة حكيمه أو بهلوله والحكيم البهلول يقول دوما : الحكمة يحكمها يحكمها، ويحكم الحكيم بالحكمة الحاكم أى يصبح البهلول : بالحكمة هو الحاكم فاحذروا حكمة بهاليلكم لانهم بحكمتهم يضللونكم ولا : يسعون إلا لان يحكمنكم هاها. إنها حكمة وكما قيل خذوا الحكمة من أفواه : البهاليل "يضحك" وينطلق تجاه الطريق يراقبه (يدخل شخصا ملثما من خلف : البهلول).

الشخص : أيها البهلول.

(يستدير البهلول لمصدر الصوت)

البهلول : هاه من أنت؟

الشخص : إنه أنا الرسول.

البهلول : وأنا البهلول.

الشخص : أعرف.. أين صديقك.

البهلول : داخل رأسى لا يفارقنى.

الشخص : ما هذا الهرج أين الحاكم؟

البهلول : فهمتك الآن تقصد المحكوم.

الشخص : لا تضيع الوقت فى الهزر أين هو؟

البهلول : سيلحق بنا بعد قليل..

الشخص : وهل انتهيت من كل شئ.

البهلول : ولماذا أنا هنا إذن؟

الشخص : أقنعته؟

البهلول : أحكمت بحكمتى الخناق على حكمته فخضعت حكمته لمنطق حكمتى.

الشخص : والنهاية؟

البهلول : أفضل بكثير مما كنا نتوقع.

الشخص : لن ينسى لك أسيادى هذا الجميل.

البهلول : بحكمتهم لابد أن يكافئوا حكمتى.

الشخص : لقد تأخر صديقك.

البهلول : ربما قابله أحد الزبانية فعطله.

الشخص : الزبانية؟

البهلول : الوزير والكاهن؟

الشخص : يبدوا وإنك لم تغفر لهم بعد..

البهلول : وهل أغفر لهم إدعاء الحكمة.. هل أغفر لهم سلطانى الذى سلبوه منى أم : اغفر لهم معاملتى وكأنِّى فرد من الرعاع. استغلا موت الحاكم رفضا أن : يستمعوا لحكمتى.. حاصرانى بقوانين من الغباء.. فأى من هذه الأشياء : أنسى وأغفر يا سيدى؟

الشخص : حمدا للآلهة فقد عرف سيدك الموقف.

البهلول : بحكمتى.. وبعقلى (يشير لرأسه) لصديقى القابع داخل تجويف هذا الرأس : المبطط.

الشخص : إنى ألمح شخصاً آتياً من ناحية القصر..

البهلول : لنختبئ حتى نتبين أمره..

: يختبئان.. يدخل الحطاب مرتديا عباءه تخفى وجهه، البهلول يخرج إليه

البهلول : سيدى أصابنى القلق لغيابك أرجوا أن يكون خيراً.

الحطاب : هل وصل الرسول.

البهلول : ولماذا أنا هنا. (الرسول يتقدم).

الشخص : مرحبا يا مولاى.

الحطاب : هات ما عندك.

الشخص : أعتقد أن بهلولك أوضح لك كل شيئ.

الحطاب : نعم.

الشخص : ورأى مولاى.

الحطاب : لى نفس إيمانكم معدم جدوى الحروب، وكلى عشق للسلام والحرية.

الشخص : إذا فنحن متفقون يا مولاى..

البهلول : الحاكم الحكيم الآلة يعرف كل شيئ ويؤمن بالخير والسلام إنها حكمة : الحكماء.

الشخص : وكيف تثبت حسن نواياك يا مولاى.

البهلول : من الحكمة أن يحتكم الحاكم لحكيمه وقد احتكم وحكم بأن تقلع أشجار الغابة : من جذورها.

الشخص : هذه مبادرة طيبة يا سيدى..

الحطاب : ولكن أين الذهب؟.. أنتم تعلمون أن القوانين الجديدة وحياة الرخاء التى أسعى لتحقيقها لشعبى تتطلب منى الكثير.

الشخص : كل خزائننا رهن إشارة مولاى.. وهاكم دفعة أولى تعبيراً عن امتناننا : لمولاى (يعطيه كيس به نقود) يلقيه للبهلول.

الحطاب : حسنا وطمئن سادتك

الشخص : والآن هل يسمح لى سيدى بالانصراف.. وسوف نرسل لكم عن طريق : صديقنا (يشير للبهلول) بكل ما نريد.

البهلول : حكمتى فى خدمة حاكمنا الحكيم.

الحطاب : فى رعاية الآلهة. (ينصرف الشخص)

البهلول : هاه يا مولاى.. أرايت ماذا تفعل حكمتى.. قناطير من الذهب مقابل بضع : شجيرات.

الحطاب : أهدأ يا عزيزى.

البهلول : لن أهدأ حتى أعرف ماذا بصدر مولاى.

الحطاب : ما زال موضوعَ الغابة يقلقنى.

البهلول : الغابة.. إنها حاجز أمام سعادة مولاى إنها نقطة سوداء فى دنياك الوردية : مولاى أيها الإله.. انظر إلى هذه الأشجار.. وقل لى ماذا تتذكر؟.. هاه.. ألا : تذكرك بماضى أسود تود أن تنساه ألا تذكرك بأنك كنت يوما حطابا. : تضرب بالسياط فى مقابل حفنة من أغصانها. فلتنزع يا مولاى هذه الذكرى : السوداء من تجويف رأسك وتضع فى الفراغ الذى ستحدثه طموحاتك تجاه : شعبك.

الحطاب : سأفعل من أجل شعبى الكثير سأحميهم من كل ما كنت فيه.

البهلول : أنت قادر على ذلك يا مولاى ستحميهم وستفتح الطريق بينهم وبين جيرانهم : سهلا.. يتزاورون.. يتناسبون.. يعملون.

الحطاب : لست أدرى ماذا أقول..

البهلول : الآلهة لا تقول بل تفعل وأنت قد فعلت ودع القول لأصحاب الثرثرة من : أمثالى.. نحن الذين نقول ونرقص ونضحك مولاى.. نزخرف له حياته : ودنياه.. نزيل الهموم من رأسه نجعل الأشياء من حوله أكثر. جمالا وفتنة : نحن البهاليل خدام مولاى.

الحطاب : (يضحك) والآن هيا أيها الثرثار فقد أوشك الفجر على البزوغ.

البهلول : هيا يا مولاى ولتغرد طيور الصباح لمولاى لحكمته.

الحطاب : مهلا.. أين الذهب..؟

البهلول : معى يا مولاى بين أيد أمينة تحميه..

الحطاب : ألا ترى معى ألا يكون أفضل لو وضع فى خزائنى لتحميه الآلهة.

البهلول : مولاى.. إنك لحكيم!.. إنها الحكمة حقا!.. الآلهة خير من تحميه تفضل يا : مولاى.. لكن..؟

الحطاب : ماذا؟

البهلول : لتحمى الآلهة نصفه وأحمى أنا لنا نصفه الآخر.

الحطاب : لماذا؟

البهلول : حتى لو سولت للآلهة نفسها أن تتصرف فيما عندها يبقى معى ما عندى : وهكذا نحافظ على أموال الشعب يا مولاى.

الحطاب : "(يضحك) وينصرفا..."

: "تدخل مجموعات من الرجال تنتشر فى المسرح مع ازدياد الاضاءة قليلا : الرجال يجلسون فى أماكن متفرقة على المسرح.."

: "رجلان يجلسان فى أعلى الطريق بتراخٍ.. يدخل الشاب الثائر ومعه أمراءه : ترتدى وشاحاً يراقباً الجميع.."

رجل ١ : (يتثاءب) اعتقد إنه يجب أن نذهب لعملنا، فقد ملأت الشمس السماء.

رجل ٢ : أوه.. ولم العجلة؟.. فلنستريح قليلا..

رجل ١ : هيا أيها الرجال ولا داع للكسل.

رجل١ : أصدقك القول.. ليس لى رغبة فى العمل اليوم.

رجل ١ : ولكن الرجال تنتظر.

رجل ٢ : فلينتظروا.. لن أعمل اليوم.. إنى أشعر بسأم من عملى هذا.. وسأغيره باكر : سأذهب إلى المراقب وأطلب منه تغير العمل..

رجل ١ : واليوم ماذا ستفعل..؟

رجل ٢ : لا شيئ.. سأذهب للخزانة وأقبض منها أجرى..

رجل ١ : وأن سألوك عن عملك؟

رجل ٢ : سـأخبرهم أنى لا أعمل وحسب القانون الجديد، سأقبض.. أليست هذه هى : حرية العمل يا صديقى التى قال عنها الحاكم؟.. هل هناك أعظم من هذا الحاكم.

رجل : فعلا إنه شيئ جميل.. (فى ضيق).

: "تدخل امرأتان يتجها إلى رجل نائم فى أقصى يسار المسرح".

امرأة : انظرى.. ها هو ذا يفترش الطريق..

رجل : (يقوم من نومه).. هل هو أنت..

امرأة : نعم أنا يا زوجى العزيز.

رجل : وماذا تريدين الآن.

امرأة : أردت فقط أن أريها كيف صار حال زوجى العزيز.

رجل : إنه أحسن حال يكفى إنى بعدت عنك..

امرأة : انظروا.. كمن يكون قد بعد بهواه، ولست أنا التى طردته شر طرده أمس : وأقسم بحاكمنا إنك لن تعود ثانية للمنزل..

رجل : على رسلك يا امرأة.. ومن يريد أن يراك.

المرأة : بل أنت الذى لا أريد أن آراه.. لقد أصبحت ثقيل الظل على قلبى.. لم تعد : تصلح لى زوجا.

المرأة : لا يليق هذا الحديث عن زوجك.

المرأة : زوجى.. ها.. أنسيت القانون الجديد يا صديقتى. إنى حره فى أن أقبل من : أشاء زوجا وحره فى أن أتركه وقتما أشاء.. فنحن أحرار يا عزيزتى

المرأة : لقد أتلفك هذا القانون الجديد..

المرأة : لم يتلف سوى عقلك أيتها الغبية.. لقد أعطانى حريتى.. لقد سئمت معاشره : هذا التيس.. ولولا القانون الجديد تعلم ألا له كيف كنت سأتخلص منه؟

امرأة : عجيب والله أمرك، لم تكونى بمثل هذه الفظاعة والجحود من قبل.

المرأة : كنت أحتمل يا عزيزتى.

امرأة : والآن كيف ستعيشين؟

المرأة : سأعيش حره.. أمارس حياتى كيفما أريد.. أنطلق كالعصفور.. الصغير من : شجرة لأخرى.. أمكث على هذه الشجرة قليلا حتى أمل فانتقل إلى شجرة : أخرى، ما أجملها حياة الانطلاق هذه.. إنها الحرية.

امرأة : سمها ما شئت يا عزيزتى، لكن لى عندك شرط..

المرأة : ما هو؟

امرأة : إياك أيتها العصفورة من شجرتى.. احذرى أن تقتربى من زوجى "يتقدم : الثائر والسيدة يتفحصا الموجودين حتى يصلا لمقدمه المسرح".

الثائر : أرأيت حال القوم؟؟

السيدة : إنه لشيئ مفزع.

الثائر : لقد تحولوا إلى جماعة من الكسالى والأفاقين المتلاعبين بالقانون..

السيدة : كيف حدث كل هذا؟؟؟

الثائر : طالما خزانة القصر مملوءه.. وتعلم الآلة كيف تملأ.. فهنيئا لهؤلاء الكسالى : والأفاقين..

السيدة : والعمل.

الثائر : وماذا نستطيع أن نفعل وحدنا..؟

السيدة : والبلده.!

الثائر : البلده..! وهل عادت هناك بلده..؟ لقد قسمها الوزير والكاهن فيما بينهما وما : فاض منهم من فتات يحاول البهلول أخذه الآن..

السيدة : والحاكم؟

الثائر : أغلب الظن إنه لن يرضى بالخروج من القسمة خالى الوفاض (يسمع دقات : طبول تأتى من خلف القصر).

السيدة : انه منادى القصر.

الثائر : فلنرحل يا سيدتى قبل أن يجتمع الناس ويكتشف أمرك..

السيدة : سارحل أنا وأبقى أنت حتى تنقل ما يحدث إلى اللقاء.

الثائر : إلى اللقاء (تنصرف السيدة) (يظهر المنادى) (يحمل طبلة كبيرة، : يجتمع القوم).

المنادى : أيها الرجال.. أيها الرجال.. اسمعوا وعوا.. مولانا الحاكم إلهكم يدعوكم : اليوم لقصره العامر لتناول الشواء والنبيذ فى حضرته ومعه.

شخص : عاش الحاكم الاه.

المنادى : وسينتهز الحاكم الإله هذه الفرصة ليطلعكم على الباقيه من قوانينه الجديده : التى الهمته إياها الالهة..

شخص : لتحى الآلهة.

الجميع : لتحى الالهة..

المنادى : لتنعموا وتسعدوا بالحرية التى اختارها لكم الحاكم طريقا.. فليحى الحاكم : ولتحيىَ الحرية.

الجميع : ليحيَ الحاكم.. لتحيا الحرية.

فتاة : ولماذا الرجال هاه وأين ستقضى النساء الليل..

المنادى : أنتم أول المدعوين بل أفضلهن يا صغيرتى ..

رجل :لعل النبيذ يكون خيراً مما فى الأسواق ..

المنادى : إنه نبيذ الإله أيها الرجل ..

رجل : وهل لنا الحق فى طلب المزيد

المنادى : أطلب ما تشاء فأنت حر ..

فتاه : حقا .. ؟ هل نستطيع أن نطلب كل شئ ؟

المنادى : كل شئ أيتها الحسناء .. فليحيا الحاكم ..

الجميع : ليحيا الحاكم ..

المنادى : ليحيا حياة الحرية؟

الثائر : وهل هذه حرية؟

المنادى : ماذا تقصد يا رجل ..

الثائر : أقصد أن الحرية التى تنادى بها هى الفوضى ..

المنادى : فوضى ؟

الثائر : نعم فوضى .. لقد تحولتم إلى مجموعة من الكسالى والمنافقين.

: تعتمدوا على خزانة الدولة .. أصبحتم من المستولين.

المنادى : إنها أموال حكومتنا ..

الثائر : وبعد أن تفرغ خزائن حكومتكم ؟

رجل : (تعجل) تفرغ ؟ .. ها .. يالك من مجنون .. إن الآله تملأها أيها الأحمق ..

الثائر : أفيقوا أيها الرجال .. إن السماء لا تمطر ذهبا ولا فضه ..

المنادى : لابد إنك مجنون، وكافر بنعمة الآله أيها الجنود ..

الثائر : أيها القوم أفيقوا !. أفيقوا !. (الجنود يقبضون على الثائر) دعونى إنّى : أحاول إيقاظهم ..

المنادى : اذهب أولا وأوقظ من بالسجن ..

جندى : تقدم .. (يجذب الشاب من بين الأهالى)

الجميع : مجنون !. معتوه يريد إيقاظنا .. لماذا لا يعيش مثلنا ؟ إنه هكذا دائما لا : يعجبه شئ .

المنادى : و الان يا قوم .. هيا .. هيا .. ولا تنسوا وعد الحاكم لكم .. يحيى الحاكم : تحيا الحرية.

الجميع : يرددون الهتافات ويختفى المنادى والقوم .. تدريجيا .. يتقدم المنادى من : الفتاة).

المنادى : ألمح فى عينى صغيرتى سؤالاً يحيرها أليس كذلك ؟

الفتاه : (تتفحصه .. تبتسم) نعم ..

المنادى : وماذا يشغل صغيرتى الحسناء؟

الفتاه : (بدلال) كنت أود أن أسأل حاكمنا أن يضيف لأعيادنا بعض الأعياد لكى : نلهوَ ونعوضَ ما فات.

المنادى : إنه مطلب عادل .. سأعضده لك لدى مولاى الحاكم ؟

الفتاه : شكراً لك.

المنادى : وكيف حال العمل الآن ؟

الفتاه : أصابه بعض الكسل ..

المنادى : وهل أنت فى عطله الآن ؟

الفتاه : نحن ذاهبون لقصر الحاكم ..

المنادى : وإن دعوتك معى ؟

الفتاه : الآن .. ؟ ولماذا ؟

المنادى : لنناقش مشكلة الأعياد

الفتاه : عندئذ لا مانع، ولكن أسرع حتى لا يفوتنا الشواء

(يخرجان وهما يضحكان)

اظـــــــلام

اللوحـــة الخامسـة

الوليمة

"نفـس المشـهد .. بعض الإضافات حول المنصة مثل الموائد والمقاعد المناسبة " "يدخل الوزير والكاهن .."

الوزير : لم أرى مثل ذكاء هذا الرجل فى حياتى ..

الكاهن : كنا نعتقد أننا أمهر من يخطط ويحكم ..

الوزير : كيف أتته فكرة إطعام الناس قبل الاجتماع بهم؟

الكاهن : إن الفكرة فى حد ذاتها ليست جديدة، وإنما الجديد بها هو تقسيم الطعام إلى : جزء قبل الاجتماع والباقى بعده

الوزير : يريد أن يساومهم بالطعام ..

الكاهن : لقد عرف فى فترة قليلة ما لا نعرفه نحن عن شعبنا.

الوزير : إنـــه يطبق سياسة الوعود البراقه لقد قال لى بالحرف الواحـد: استمر فى : وهب الناس بالوعود بحيث تجعل من يقف أمامك يعتقد فى النهاية إن : الهواء الذى يدخل صدره هو هبة منك.

الكاهن : ولا تنفذ ..

الوزير : التنفيذ يكون بحساب .. تماماً مثل الليلة .. وعد بالنبيذ والشواء، وعند : حضور القوم يقدم النبيذ أولا ويعجبوا بـــه ويؤجــل الشواء لما بعد أخذ الرأى : حتى يضمن بقـــاءهم وأصواتهم حتى لا يحرموا لذة الشواء وجرعة أخرى : من النبيذ..

الكاهن : إنها خطة خبيثة .. مؤكد إنها خطة بهلولية.

الوزير : إنى أشك فى هذا الرجل ..

الكاهن : الحاكم ..

الوزير : إن الحاكم لا يهمنى أمره .. بل هذا المهرج ..

الكاهن : ماذا يهمك فى أمره ؟

الوزير : أعتقد إنه يدبر شيئا .. إنه ينفرد بالحاكم ..دوما.

الكاهن : أما هذا فلا أهتم به فأنا رجل دين..ورضيت بقسمتى..

الوزير : إنى أود أن أعــرف ماذا يدبر .. إنه لا يفارق القصر .. دائما سباق لعرض : خدماته على الحاكم .. لابد من إيقافه عن هذا وإفساد غايته.

الكاهن : وكيف نحارب مجهولا ؟ .. أعرف أولا ما يريد .. ثم اخــتار ســلاحك، إن : أردت أن : تعالج داء .. فقبل معرفة الدواء لابد من معرفة سبب الداء.

الوزير : صدقت .. لابد من معرفة سبب الداء

: (يدخل البهلول على عجل)

البهلول : معــذرة يــا ســادة كــنت أظن أن القاعة خالية "يهم بالانصراف"

الوزير : لا عليك .. يا عزيزى البهلول .. تفضل على الرحب والسعة.

البهلول : شــكراً يــا سيدى وإن كنت أجد حرجا فى مجالستكم فأنتم عِليّة القوم وأنا : مجرد بهلول.

الوزير : كفى تواضع يا رجل.

البهلول : العفو بل هى الحقيقة يا سيدى ..

الكاهن : حسناً وأين الحاكم.

البهلول : الحاكم آه لقد ذهب يتفقد بعض أرجاء القصر.

الوزير : وهل تركته وحيداً؟

الكاهن : لا .. إن هذا تقصير منك يا سيدى ..

البهلول : إنى لم أتركه يا سيدى ولا أستطيع أن أتركه فأنا ظله الذى لا يفارقه لكن : الحقيقة هو الذى تركنى مع إنى لم أتـــركه فهـــو يشـــغل ذلـــك الفـــراغ الـــذى يعـــلو : كتفى ما تسمونه أنتم رأس ومع ذلك رجانى ألا أغادر القصر فهو دوما فى : حاجة إلى ...

الوزير : فعلا فالحاكم لا يستطيع الاستغناء عنك كما أرى.

البهلول : (يبتسم) شهادة أعتز بها يا سيدى..

الكاهن : وفيما ترى كنتما تتحدثان اليوم؟

البهلول : أنا والحاكم.

الوزير : نعم!

البهلول : تحدثنا ولم نتحدث..

الوزير : كيف؟

البهلول : كلام كثير نصفه لا فائدة منه والنصف الآخر لا تعلقوا عليه أى أهمية.

الوزير : قضايا شخصية أليس كذلك.

البهلول : لا قضايا عامة أيضا.

الكاهن : عن أى شيئ؟

القاضى : أشياء متنوعة.

الوزير : مثل!

البهلول : حقيقة كان حديثنا معظم الوقت عنك سيدى الوزير..

الوزير : وماذا قال لك عنى؟

القاضى : لم يقل شيئاً.

الوزير : ألم تتحدثا عنى؟

البهلول : نعم!

الوزير : (بعصبية) وكيف لم يقل شيئاً، إذن؟

البهلول : أقصد إنى أنا الذى قلت .. كل شيئ فأنا كما تعلمون يا سادة عندما أتكلم لا : يمكن لأحد أن يوقف شهوتى فى الكلام..

الكاهن : وماذا قلت...

البهلول : لا أتذكر بالضبط ولكن أعتقد إنى قلت كلاما كثيرا.

الوزير : نحن نعلم ذلك ولكن من أى ناحية.

البهلول : من جميع النواحى..

الوزير : (بعصبية) إن هذا لا يحتمل..

الكاهن : الهدوء يا عزيزى..

البهلول : آسف إن كنت قد سببت أى ضيق لسيدى الوزير..

الوزير : (لنفسه) إنه إما أن يكون أبله.. أم داهية..

البهلول : معذرة يا سيدى ماذا تقول؟؟

الوزير : لا شيئ.

: (يدخل الحطاب مسرعا مع أصوات النفير)

الحطاب : آه.. هل أنت هنا يا بهلول..

البهلول : فى خدمة مولاى.

الحطاب : معذرة يا سادة.. كيف حالكم؟

الوزير : نحمد الآلهة يا سيدى..

الحطاب : حسنا.. حسنا.. هل أعجبكم النبيذ؟؟

الوزير : كل الإعجاب..

الحطاب : (للكاهن) هل أخبرتهم إنه هبة من الآلهة..

الكاهن : نعم يا مولاى

الحطاب : (تعجل لو علموا أنه من القبو الذى بالقصر قد يقوموا بثورة من أجل جرعة : منه..

البهلول : بـل رشفه لحسه.. اسألنى أنا .. إنهم قد يقوموا بثورة من أجل كأس واحد.

الكاهن : إنهـم رعايـاك المخلصـون يا مولاى.. يحبونك.. ويقدسونك.

الحطاب : أتمـنى ذلك.. وأرجو ألا أجد ما يعكر صفو اليوم فأنا لا أحـب مـثل هذه : الاجتماعات التى يؤخذ فيها رأى الأخـريين.. لقـد كـان سـيدى دومـا يقـول : أصـدر أمرك دون مشورة.. وقبل أن يفكر فيه الناس ألحقـه بأمر ثانى حتى : لا تدع لهم فرصة للتفكير فى الأمر الأول..

الوزير : ولكن موضوع الغابة المقدسة قد يثيره البعض..

الحطاب : إن كان غيركم فأنا كفيل به.

الكاهن : غيرنا؟ ماذا يقصد سيدى؟؟

الحطاب : لا شيئ سوى إنى أخشى أن يساوركم بعض الشك فى الهدف الذى من أجله : أقلع أشجارها.. فقد يظن الوزير مـثلا إنى سـأبيعه لحسـابى وبذلـك ينـتقل : الشك لقلب سيدى الكاهن الذى ربما يطالبنى بمقاسمة البيع..

الوزير : أنا؟ وهل أظن ذلك بسيدى؟؟

الكاهن : وهل أنا أقاسم سيدى؟ إن كل ما أعيش فيه من نعم هو من خيركم وهل : يتطاول خادم صغير لمقاسمة سيده؟؟

الحطاب : فمن إذاً يثير هذا الموضوع؟

الوزير : إن ما أقصده يا سيدى هو أن النبيذ قد يفعل شيئا برأس البعض فيما لو أثير : هذا الموضوع.

الكاهن : فالناس غير راضية عما يفعله الرجال بالغابة يا سيدى..

البهلول : إن الآلهة قد أوحت إلى سيدى بذلك.. فهل تريد أن يخالفها؟

الوزير : لكن هناك همسات بين الناس..

الحطاب : ولكنها إرادة الآلهة.. أليس كذلك يا بهلول؟

البهلول : ومن يستطيع أن يعارض الآلهة..؟ إنها تحمينا وترضى عنا وتباركنا.

الحطاب : هل الأمر خطير أيها الوزير؟

الوزير : إنها ما زالت همسات يا سيدى

الحطاب : والعمل؟

الوزير : إن كانت تلك إرادة الآلهة فلنصارح بها الناس فهذا أفضل

الحطاب : عليك القيام بهذا يا بلهول!

البهلول : أمرك يا سيدى

الوزير : ولكن يا سيدى قد لا يستطيع البهلول إقناع الناس

الحطاب : لماذا؟

الكاهن : لا .. إن هذا الموضوع يتعلق بالآلهة.. وهذا عمل الكهان يا سيدى.

الحطاب : حقــا.. فى هــذا أنت محق.. أيها البهلول لقد شاءت الآلهة أن تعينك كاهنا لها.

الكاهن : مولاى.. كيف هذا؟

الحطاب : أوه.. وهل يحتاج هذا إلى تفسير؟ إنك لا تستطيع أن تخــاطب الــناس فى هذا : الموضوع وهذا الموضوع يتعــلق بالآلهــة وأنــا واحــد مــن الآلهة.. والبهلول : يمكنه التحدث نيابة عنى وعن الآلهة.. فلماذا لا يكون كاهنا إذا..؟

: إن إرادتى مــن إرادة الآلهــة.. صديقى الكاهن.. أو تشك كونى إلها؟

الكاهن : أبداً يا سيدى.. ولكن...!

الحطاب : ســتظل كما أنت كاهنا لجميع الآلهة، أما البهلول فهو الكــاهن الخاص بى : كاهن خصوصى.. ملاكى سيدى الكاهن..

البهلول : جميل.. جميل.. حقا يا مولاى!

الكاهن : ولكن..!

البهلول : ولكــن مــاذا ســيدى الكاهن رداء الكهنة فوق رداء البهــلول وبدل الابتسامة : أغلق الفم أحياناً وأرسم شيئاً مــن الجديــة عــلى وجــهى أو أتمــتم بكلمات غير : مفهومة أحياناً هذا كل ما فى الأمر.

الكاهن : سيدى... هذا لا يصح.

البهلول : وهل يصح أن تعارض رغبة مولاى؟

الكاهن : ولكنها من اختصاصى..

البهلول : وهل من اختصاصك أن تسلبنى أنت والوزير قصرى وعبيدى؟ لأعيش : عيشة الرعاع..

الوزير : إنها أملاك الدولة..

البهلول : وأنا ألست من موظفى الدولة مثلكم؟؟

الكاهن : أنت مهرج.

البهلول : ومن من موظفى الدولة ليس مهرج الفرق إنى أعمل مهرج أما هم فحقيقتهم : التهريج.

الحطاب : أعتقد أن هذا لا يصح يا سادة

البهلول : رغبة مولاى أمر..

الكاهن : (صامت)

الحطاب : ما رأيك سيدى الوزير؟

الوزير : وهل لى رأى بعد رأيك سيدى (يركع)؟

الحطاب : والآن أظن أنه قد آن الأوان لمقابلة رعيتى المخلصين.. (يشير للوزير) : فليدخل القوم.

الوزير : فليدخل القوم.. (يدخل الناس ويركعون عند الدخول أمام الحطاب)

الحطاب : مرحبا بالرعية المخلصة.. أتمنى أن يكون النبيذ قد أعجبكم

رجل : إنه شيئ رائع يا سيدى.. وشكراً للآلهة..

الحطاب : إن الآلهة توعدكم بالمزيد.. طالما أنتم مخلصين لها..

رجل : ونحن دائما مخلصين لها..

الحطاب : والآن يا أبنائى الأعزاء المخلصين.. بعد أن رضيت عنكم الآلهة ونقتم : نبيذها.. وبعد أن أنعمت عليكم باستقرار الحكم والهدوء وفى حياتكم... وبعد : أن

منحـــتكم حريتكم، وأصبحتم أحراراً تفعلوا ما تشاءون ومـــازلت أعــد لك : الكثير فعليكم المحافظة على هذه الـــنعم بالشـــكر لهـــا باتـــباع أوامـــرها وطاعـــة : وصـــاياها فحكمـــتها تعلوا فهمنا ورغبتها بعيدة عن إدراكنا وما نحن إلا عبيد : لها.. وإنى أعدكم وأعدهدكم أن أوصـــى بكـــم خيـــرا عـــندها مـــا بقى إخلاصكم : وطاعتكم لها ولى ولبلدكم.. الذى اختارته الآلهة دون ســـواه لـــتغمرها ببركتها : بورك فيكم يا أبنائى (يركع الجميع أمام الحطاب)

الحطاب : قومـــوا رعيتى المخلصين (للبهلول) وهكذا انتهى كل شيئ (يجلس)..

الوزير : أيها القوم.. لقد وهبتنا الآلهة حاكماً حكيماً وناصحاً.. أميناً، واليوم كما : تعلمون دعوتكم الآلهة لتناول الشواء والنبيذ والاستنارة بمشورتكم فى أمور : حياتنا الجديدة الســـعيدة.. فهـــل هـــناك ما يود أن يقال قبل الشواء؟ : (همهمة بين الناس).

الحطاب : لا تدعـــوا الآلهـــة تنتظر كثيرا فأما منا مهام أخرى كثيرة. : (يـــتقدم أحـــد الأشراف بعد تردد مدفوعا من بعض زملائه)

الشريف : هـــل يســـمع سيدى بأن أتقدم للآلهة بالشكر والعرفان بالجميل؟

الحطاب : هذا واجبك وواجب كل فرد مخلص

الشريف : واسمح لى أيضا أن أناقش مولاى فى أمر يؤلمنا نحن الإشراف.

الحطاب : بكــل ســرور.. لكن لا تنس الشواء ولا تدعنا ننتظر طويلا..

الشريف : ســيدى لقــد استغل الرجال سماحة قوانينكم وأساءوا اســتخدام الحرية التى : منحتها لهم فلم يعودوا راغبين فى العمــل، وتــرك العــبيد أعمــالهم بعــد ما مُنحوا : حريــتهم.. فتوقفت الأعمال، وتعطلت مصالحنا فهل نجد حلا لدى الآلهة

الحطاب : "يتقدم نحو الرجل ويفكر ثم ينظر إليه مليًا".

: سيدى.. ولماذا لا تعمل أنت؟؟؟

الشريف : (فى ذهول) أنا؟؟؟

الحطاب : نعم.. لماذا لا تعملون أنتم معشر الأشراف؟؟

الشريف : لكن هناك عبيدا

الحطاب : (بعصــبية) العــبيد.. العبيد.. وما الفرق بينكم وبين العبيد بما تفضلونهم.. إننا : جميعا سواء أمام الآلهة..

الشريف : ولكن لم يسبق لشريف أن عمل بيديه..

الحطاب : أوه نســيت ذلك.. ألا تدرى يا سيدى أن الآلهة نفسها تعمل.. أنا نفسى شقيت : أربعين عاما.. أكثر مما شقى أى إنسان على هذه الأرض.. فهل أنت أفضل : منى أو أفضل من الآلهة..؟

الشريف : لا أقصد هذا.. وإنما (مرتبكا) لا أعرف كيف أعمل؟

الحطاب : هذه مسألة بسيطة.. نحن قادرين على أن نعلمك كيف تعمل.. أين الفأس : (يدخل حارس يحمل فأس الحطاب) إن العمــل بسيط يا سيدى.. وأعتقد أنه لا : يحتاج كل الذكــاء الــذى تتمتع به.. امسك هذا الفأس سيدى......

: (يعطيــه الفأس) حسنا.. هذا أنت تمسك الفأس، والآن
اضـــرب بقــوة كمـــن يـــريد أن يهشم رأس عبد عنيد
(الشـــريف يتردد) اضرب.. اضرب.. حسناً يا سيدى :
أرأيـــت كـــم هو بسيط العمل..؟ وها أنت قد أصبحت
حطابـــاً ماهراً أيها : الوزير.. ليبدأ العمل من الغد فى
الغابـــــة واخـــــبرنى عــــن تقدمــــه فى العمـــــل،
: وأراهن أنه خلال أسبوع فقط.. سيفوق الجميع (يأخذ
منه الفأس) اذهب يا : رجل.. باركتك الآلهة..
: (همس بين الأشراف).

الحطاب : ماذا أيها السادة..؟

أحد الأشراف : يا سيدى إن هذا لا يصح .. حتى الآلهة قد خصصت لكل إنسان عمل

الحطاب : أيها الرجل.. لن أجادلك فى نظرة الآلهة لهذا الأمر.. ولـــن أجادلك فى أن : الإنسان يأتى لهذه الدنيا، وهو لا يدرى من أمره شيئا.. ولكن لى رد صغير : أردك به.. إنى معـــك إن الآلهة خصصت لكل إنسان دورا.. ولكن أليس من : حق الآلهة أن تعيد توزيع الأدوار؟ أليس هذا من حقها يا سيدى الكاهن؟

البهلول : نعم يا سيدى..

الحطاب : شكرا.. (للشريف) هل تنكر هذا الحق على الآلهة أيها الرجل؟

الشريف : لا .. لكن.!

الحطاب : (بعصـــبية) فلنقل إن هذا إعادة لتوزيع الأدوار .. أيها الوزيـــر.. فليذهـــبوا : جميعا للعمل فى الغابة.. (يعود

للمنصـــة) ثــم يســتدير ويبتســم لــلجميع معــذرة

: يا سادة يجب أن يعود كل شيئ لوضعه الصحيح..

الوزير : هل هناك شيئ آخر قبل الشواء؟

: (تتقدم السيدة الملثمة فى المنصة)

السيدة : مجرد لحظة يا سيدى؟

للحطاب : حسنا.. ما الخبر؟

السيدة : فؤوس رجالك يا سيدى بدأت تعمل فى الغابة المقدسة وهذا لا يتماشى مع : عقائدنا.

الحطاب : اطمئنى يا سيدتى.. فأنا أعمل لصالحكم..

السيدة : ولكن الناس لا يرضيها ذلك.

الحطاب : إن الناس لا تعرف صالحها عادة.

السيدة : ولكن الأرواح الشريرة

الحطاب : إنى هنا لحمايتكم من أى شرا يا سيدتى

السيدة : إنها وسيلتنا لاختيار حكامنا..

الحطاب : ولكنى موجود يا سيدتى..

السيدة : وسوف ينتهى حكمك يوما..

البهلول : صه يا امرأة .. لا سمعتك الآلهة..

السيدة : وهل يخلد بشرا؟

البهلول : ولكن إله.! اله.!

السيدة : لا مكان للآلهة على الأرض.. فالآلهة مكانها السماء

البهلول : هل تجدفين يا امرأة؟

السيدة : بل أحافظ على قدسية الآلهة..

الحطاب : وتتمنين الموت لى..؟

السيدة : وهل يخيفك الموت.؟

الحطاب : إنى لا أخـــاف شيئا. ولذلك أمرت باقتلاع هذه الغابة

(همهمه بين الناس)

السيدة : ولكن الشعب يقدسها

الحطاب : وهذا لصالحهم..

السيدة : لكنه يخالف عقائدهم..

الحطاب : ومن أنت حتى تتكلمين عنهم.؟

الوزير : إنها شقيقة ذلك الرجل الذى أثار القوم على المنادى.

السيدة : نعم يا سيدى إننى شقيقته..

الحطاب : ألم يكن من الأجدر بك أن تسألى عن شقيقك.؟

السيدة : أخى مسئول عن نفسه وقادر عن حمايتها..

الحطاب : وأنت المسئولة عن الغابة اذن..؟

السيدة : بل أحمى مقدسات بلدتنا.. (تزداد الهمهمة)

البهلول : أيها القوم.. أيها القوم.. إن ما يقوم به حاكمنا ليس من هواه بل هو إلهامُ: ووحىُ يُوحَى به إليه.. وما توحى به الآلهة.. لا رأى فيه إلا للآلهة ذاتها..

الحطاب : حقا.. ويجب أن نستشير الآلهة فهى صاحبة الرأى

السيدة : حسنا.. ونحن ننتظر

الحطاب : فلينصرف الجميع للشواء (للسيدة) ولنلتقى بعد الشواء يـــا سيـــدتى :(يخـــرج الجميع ويبقى الحطاب والوزير والكاهن والبهلول)

الحطاب : شكرا يا بهلول لقد أحسنت

الوزير : الخوف مما سيأتى يا سيدى..

البهلول : كل شيئ له رد عندى..

الحطاب : جميـــل أن نتعامل مع بهلول مهرج فله من الحيل ما يحرك الجبال.

البهلول : ولكـــنى أشـــم رائحـــة غريبة يا سيدىء وحاستى لا تخدعنى أبدا..

الحطاب : إنهـــا رائحة الشواء يا رجل.. هيا أيها السادة حتى لا تفـــــــــــــتقدنا الـــــــــــــــــــرعية

: المخلصة.

إظــــــــلام

اللوحة السادسة

- المواجهة-

يضاء المسرح على نفس المنظر السابق - السيدة تقف وحدها..
يدخل الحطاب مندفعاً...

الحطاب : معذرة يا سيدتى.. إنى لا أحب أن أترك النساء تنتظر طويلا لكنها مهام الحكم.. : لابد أن أصاحب الرعية فى تناول الشواء..

: أليست هذه تقاليدكم إنى دوما أراعى التقاليد..؟

السيدة : (صامتة)

الحطاب : (بعد برهة) حسنا يا سيدتى فلنعد لموضوعنا...

السيدة : إننا فى انتظار أوامر الآلهة.

الحطاب : أولا اسمحى لى أن أثنى على شجاعتك.. حقا لقد بُهرتُ بجرأتك... ولكن

: يعيبك بعض الاندفاع ... كان يجب التروى قليلا قبل أن تكيلى لى : الاتهامات... خاصة أمام رعيتى المخلصة.

السيدة : إنى لم أتهمك بشيئ يا سيدى.

الحطاب : أوه هكذا النساء عندما يثورون لا يدركنَ المعانى (السيدة لا تجيب) : حسنا وماذا تقولى عن اتهامك لى بعدم احترام عقائدكم؟؟؟ : وبالتهجم على المقدسات فى الغابة.. لا تنسَ أنك- تمنيتى لى الموت : أيضا.. وكل هذا قد يثير رعيتى.. أو يفسد ليلتهم..

وأعتقد إنك لا تقصدين : ذلك.. لذا سأكون كريما معك خاصة وأن كنت فى مثل هذا الجمال.

السيدة : رجاء يا سيدى لا تحيد عن أصل الموضوع..

الحطاب : نحـــن فى قلب الموضوع سيدتى.. فقط أردت إيضاح الأمر..

السيدة : وأنا أرحب بالإيضاح

الحطاب :.معـــذرة.. أرجـــو أن تقلى من اندفاعك.. فاخطر ما يضـــر الإنسان هو الاندفاع : لذلك أنصحك سيدتى قبل بدايـــة حديثـــنا أن تروضـــى اندفاعك قليلا فحرام أن : تضار من كانت بجمالك.. وحسنك فى حمية اندفاع..

السيدة : شكرا يا سيدى على نصيحتك.. وما زلت فى انتظار إيضاحك..

الحطاب : آه... الغابة..

السيدة : وغيرها..

الحطاب : إذن فليست الغابة وحدها التى تشغل رأسك الجميل..

السيدة : هناك رجالك.. كاهنك.. ووزيرك.. وأيضا...

الحطاب : مهـــلا.. مهـــلا.. فلـــنأخذ واحـــدة واحدة.. لنبدأ أولا بموضوع الغابة هل يروق : لسيدتى؟؟

السيدة : فلتعرفوا أيديكم عنها يا سيدى...

الحطاب : لماذا.؟

السيدة : حتى تنجوا من غضب الناس..

الحطاب : هل تخشين على غضبهم؟

السيدة : كل ما يهمنى هم الناس..

الحطاب : الناس رعيتى المخلصة.. إنهم راضين.. ألم تلاحظى إقبالهم على الشواء؟

السيدة : إنهــم ما زالوا سكارى.. خمر هذا الوهم الذى رسمته لهم ؟

الحطاب : وهم.. أى وهم؟

السيدة : تلك الشعارات التى تطلقها عن الحرية سيدى.

الحطاب : (بعصـــبية) أيتها السيدة.. احذرى.. فقد أغفر لك كل شيئ إلا أن تمسى ما : سعيت من أجله عمرى ووهبته لقومـــك. قـــد أغفـــر لـــك حـــتى أن تتمـــنى لى : المـــوت.. لكـــن لـــن أغفر أبدا تحديك وتعرضك لما منحته لهم من حرية..

السيدة : وهل تسمى هذا الوهم حرية؟ هل الحرية يا سيدى فى أن نـــأكل ما نشاء وأن : نفعل ما نشاء دون ضابط..؟ هـــل الحـــرية أن تـــتحقق أطمـــاعك حـــتى ولـــو : أضرت بالآخرين..؟ إنها الفوضى يا سيدى؟

الحطاب : كـــفى أيـــتها المرأة .. مؤكد إنك لا تدركين معنى ما تقولين.

السيدة : بـــل أدرك معـــنى كـــل كلمة أقولها.. وعلى استعداد لتحمل نتائجها إنك يا سيدى : لا تعرف ما تمثله قداسة الغابة للبسطاء..

الحطاب : (يضـــحك بهستيرية) عن أية قداسة تتحدثين.. إنها لا تـــزيد عـــن مجموعـــة مـــن : الأشـــجار.. بأغصانها وأوراقهـــا.. الـــتى لا حول لها ولا قوة.. لقد دخلتها أنا : ولم أتعرف على هذه القداسة..

السيدة : لأنك لم تكن تؤمن بها.

الحطاب : بماذا أؤمن يا سيدتى..؟

السيدة : بالآلهة التى تبارك الغابة..

الحطاب : أتصدقين هذا الخَرَفُ.؟

السيدة : أتهزؤ بمعتقداتنا..؟

الحطاب : أى معـتقدات؟ لقد دخلت الغابة ذات يوم ولم أجد بها سوى جثثا نتنة (يتذكر) : كانت لشباب غَضّ.. توهمت أول الأمـر أن هـناك وحشـا ضـاريا فـتك بهـم.. : فسـرت حـذرا حتى جئت آخرها.. آه لو تعرفين كم الخوف الذى تملكنى؟ : وهناك وعند نهايتها بالقرب من سـاحتكم وجـدت خمسـة مـن خيـرة الشـباب : يتـبارزون ويـتربص بعضهم بالبعض اختبئت خلف إحدى الأشجار خشيت : على نفسى ضراوة القتال كنت أعـتقد أول الأمـر أنهم يتصارعون من أجل : كنز أو امرأة.. خفت إن لمحونى. يظنوننى منافسا لهم.. راقبتهم من : مخبئى.. زاد القتال والنزال ضراوة لم استطع أن أميـز بيـنهم المهاجم : والمدافع كانت معركة شرسة.. جميعهـم خصوم وأصحاب حق. وتساقطوا : واحد تلو الآخـر.. انتهوا جميعا ولما تأكدت من نهايتهم خرجت أبحـث عـن : الكنز أو المرأة التى كانوا يتقاتلون من أجـلها.. فلم أجد سوى الدماء.. حملت : فأسى وقررت أن أهـرب.. عـدوت بقـوتى حتى خرجت من الغابة والـتقيت : بقومك وعندها فقط.. عرفت سبب القتال..

لماذا كانوا يتقاتلون؟ إنه هذا : العرش كانوا يتقاتلون من أجل السلطة.. الحكم.

السيدة : كفى.! كفى!

الحطاب : هى الحقيقة. شئت أم أبيتى؟

السيدة : وحـــتى أن كانت الحقيقة فلا تهمنى.. المهم ما أعتقده الـــناس مـــا آمنوا به.. ما : يرضى أنفسهم ما يشعرون معه بالأمان.. لذلك فخطيئتك لن يصدقها الناس : فابحث لـــك عن مبرر آخر يحل لك به الاستيلاء على الغابة، وإنى أحـــذرك لـــن : تجـــد حتى وإن كنت إلها مبررا يدعوك لأن تعبث بمقدساتنا.

الحطاب : إنى لســـت إلهـــا.. ولن أكون.. أنى بشر مثلكم.. وما أفعلـــه هـــو لصالحكم إنى : أزيلها لا حميكم.. لأضمن الأمن لقومك.

السيدة : بـــل الأمـــن فى وجودهـــا.. إنهـــا تمد حياتنا بأجمل معانيهـــا.. عندما ينظر القوم : لأشجارها العالية وهى تقـــترب مـــن الســـماء تخشع قلوبهم من رهبة الآلهة.. : وتسعى للعمل الطيب خشية غضبها.. إنها تمثل للناس قوة الآلهة التى تعاقب : المخطئ والمسيئ.. إنها تدفعهم لنـــبذ الشر والإتيان بالخير.. إنها رمز لكل هذا .. أمن الـــناس به.. فكيف نستطيع أن نزيل الإيمان الراسخ فى صدورنا : وصدور القوم.. لا .. لن نسمح لك بهذا.

الحطاب : بـــل أستطيع.. أستطيع أن أفعل كل ما أريد وأنا الذى لن يسمح لأى إنسان : كان أن يقف أمام إرادتى اسمعى يـــا ســـيدتى.. إنى أســـتطيع أن أفعـــل بـــك مـــا

: أشاء.. كل ما تستطيع رأسك الجميلة أن تتخيله وما لا تـتخيله.. ولكنى لن : أفعل شيئاً فأنا أشفق على جمالك وعـلى عيـنيك.. الجميلـتين.. وعـلى بشـرتك : الرقيقة وشعرك الجميل.. لذا سأعطيك فرصة أخيرة.. فأرجو أن تسمعينى : حتى نضع حدا لكل هذا..

السيدة : (صامته)

الحطاب : لقد قررت ولا ردّ لقرارى.. ولن أتراجع فيه (يتصنع الهـدوء) لذلك أرى أن : من صالحك فى أن نتهادن.. فالعـناد وركوب الرأس لن يفيدك.. اسمعى.. ما رأيك فى أن نـتعاون أنت تملكين أشياء كثيرة يمكن الاستفادة مـنها فـلماذا لا تحاولى أن تكونى واحدة من الرعايا المخلصين؟

السيدة : أهى رشـوة يا سيدى.. معذرة لقد خانك ذكائك فلست ممـن يشترون أو : يهادنون الحكام ضد الناس اسمعنى أيهـا الحـاكم الإلـه.. لقـد فـاض الكيـل : بالـناس الشرفاء.. ضاقوا بما يفعله رجالك.. بالشعب الذى حولتموه إلى : قطيع من الكسالى بالمقدسات التى تسـرقوها.. بالبـلدة الـتى تـبيعونها.. فـلأى : هـذه الأشـياء أرتشى وكيف أصمت ولمتى.. لا يا سـيدى لـن أصمت ولو : صمت كل هذا القطيع الذى تشتريه بكأس نبيذ وقطعه شواء.

الحطاب : إنى لم أسرق شيئاً.

السيدة : بطانتك تسرق.

الحطاب : إنهم منكم.

السيدة : وأنت رئيسهم..

الحطاب : وأنت تساعدوهم.

السيدة : نساعدهم.؟

الحطاب : تسكوتوا عنهم تخافوهم لم تقاوموهم تواجهوهم.. لما تنتظرون منى وحدى : إذا الإصلاح ثم تكيلون لى الاتهام؟

السيدة : إنهم يعملون بأمرك.

الحطاب : لم أصدر أمرا بالسرقة.

السيدة : يستغلون خوف الناس منك

الحطاب : ولماذا تخافونى

السيدة : لأنك الحاكم

الحطاب : وهل لابد من خوف الحاكم..

السيدة : بيديه سلطة إيذاء الضعفاء وحماية أصحاب النفوذ..

الحطاب : وطالما ارتضى الناس الخوف فليتحملوا ما هم فيه ولا داعى للشكوى

السيدة : كفى..

الحطاب : كفى يا امرأة لقد نفذ صبرى معك.. فماذا تريدين..؟

السيدة : (تستدير) أريد العدل للناس- أريد أن يشعر بهم الحاكم أن ينصفهم من : ظالميهم.. أن يحترم مقدساتهم.. أريد الأمن والأمان للناس.

الحطاب : وأنا لا أريد غير هذا.. لقد وضعت لهم كل ما من شأنه أن يعفيهم كثيرا من : العناء.. لقد أنعمت عليهم بكثير من الحريات

السيدة : ونحن لا نريد كل هذا.

الحطاب : وماذا تريدون؟

السيدة : أن نعود لما كنا عليه.

الحطاب : إلى العبودية والاسترقاق.؟

السيدة : إلى الفضيلة.. الأخلاق..

الحطاب : كلمات.. كلمات.. إن لعبة الحكم لا تعتمد كثيرا على الكلمات بل تحتاج : دوما لأفعال.. فهل لديك-الفعل..

السيدة : نعم..

الحطاب : حسنا ما هو ساعديني.. لقد بهرتني شجاعتك .. صورتك وهذا ما أحتاج: إليه.. ساعديني على رؤية ذاك الفعل.. وإني على استعداد لتلبية كل : رغباتك وإن كان السلطان ذاته.. إني لا أمانع إن أشركك في الحكم .. بيدي : أن أحقق لك كل ما تريدين.

السيدة : بل للناس أنا لا أريد شيئا لنفسي بل للناس..

الحطاب : وماذا تريدين للناس.

السيدة : بداية أن يعرفوا الحقيقة لقد كذبتم على الناس وتماديتم في كذبتكم حتى : صدقتموها يجب أن يعرف الجميع أنك لا شيئ إلا بشرا عاديا مثل أي فرد : منهم..

الحطاب : أنا لم أكذب على أحد بل صارحت الجميع منذ أول لحظة.. لكنهم استعذبوا : الأكذوبة.. قصة البهلول عن الآلة الذي يحكمهم.. عاشوا في حلم حاول كل : واحد منهم أن يفسره لصالحه..

السيدة : وأنت؟

الحطاب : حـــاولت أن أستفيد من حلمهم لصالحهم أن أنقذهم من واقعهم وأخلق لهم واقع : كنت أتمنى أن أعيشه..

السيدة : ومن قال أننا كنا نتمنى أن نعيش واقعك هذا؟

الحطاب : اسمعي أيتها المرأة لقد بدأت ولن أسمح لك أو لغيرك أن يمنعني من : الاستمرار فأنت لا تعرفين شيئاً

السيدة : بل أعرف كل شيئ.

الحطاب : هـــراء.. هـــراء.. أتعــرفين ما قاسيته خلال أربعين عامـــا..؟ هـــل ذقني لسعة : السياط؟. هل ذقني إذلال القيد؟ هل عشتي كدودة الأرض.

: كلماتي همس. خطواتي تسلل؟؟؟

: أربعـــون عامـــا لم تمتلئ فيها بطني إلا لو سرقت.. أربعون عاما عشتها في : قيد العبودية لم أعرف سوى القيـــــد والســـــوط والفـــــتات.. إلى أن جـــــاءت : الفرصة.. وهربت ودخلت غابتكم وخرجت منها لأجد جمع من البلهاء : ينادون بي إلها.. : حاكما .. رفضت ولكـــــنهم أصــــروا.. فـــلم أجـــد إلا الموافقــــة : فمعناها حريتي التي : كنت أحلم بها..

: وأشفقت عليهم عندما رأيت شرفائهم يسترقوهم خفت عـــليهم ما كنته ساعدتهم على التحرر من قيود الاقطاع والعبودية..

السيدة : ببيع الغابة والمقدسات

الخطاب : المهـــم أن أبني المدينة الحرية.. أن الحرية التي نلتها ووهبـــتها لشـــعبكم لـــن : أتنازل عنها أبدا ولو أزحت الجميع عن طريقي..

السيدة : أيها الشقى.. إن كنت تصدق أنك نلت حريتك.. فأنت واهم.. إنك لن تزل : عبدا فى ظل حريتك المزعومة.. دمية فى يد وزيرك وكاهنك. وبهلولك .. : يحركونك كيفما يشاؤوا ويحققون من خلال مصالحهم.. ولن : تستطيع إلا أن تكون ذاك العبد.. فقد ولدت عبدا.. وستعيش عبدا فمهما : تغير جلدك فأنت عبد.. عبد!

الحطاب : أخرسى .. (يهم بصفعها)

الوزير : (يدخل) لقد انتهى الشواء يا سيدى.

الحطاب : أسمع أيها الوزير.. لتشنق هذه المرأة الآن.

السيدة : هيا أيها الوزير.. نفذ أمر الآلهة.. مرحبا بالموت الذى يريحنى من رؤية : وجوهكم القبيحة.

الحطاب : (يضحك فى هستيرية) إن الموت سيريحك من أشياء كثيرة.. وسيخلق منك : بطلة شهيدة.. أيها الوزير فليلق بها خارج الأسوار البلدة.. ويحرم عليها دخولها.. سأتركك تعيشين حتى أثبت لك أنى حر.. حرا استطيع أن أفعل أى شيئ.. أن أقبض روحك.. أو أهبك الحياة.

السيدة : أنى أشفق عليك أيها المسكين..

الحطاب : فليلقى بها خارج الأسوار وحذارى أن يساعدها إنسان..

الوزير : وإن سأل الناس عنها..

الحطاب : لا يهم.. قولوا لهم.. أن الآلهة قد أرسلتها فى مهمة خاصة بها.

اظـــــلام

اللوحة السابعة

الساحة يتآمرون

القصر.. الوزير يقف وحيدا ... يدخل أحد الجنود

الجندى : جماعة الأشراف تريد مقابلتك يا سيدى

الوزير : على بهم.. "يخرج الجندى؟

: حسنا إن جاءوا "تدخل مجموعة الأشراف"

الأشراف : عمت مساء سيدى الوزير.

الوزير : عمت مساء يا سادة.. ما الأمر

الأشراف : جئنا نشكوا حالنا سيدى

الوزير : انتظروا قليلا "يتحرك الوزير ويفحص القصر"

: ولماذا جئتم لى أنا؟

الشريف : أنت كبيرنا ولا يمكننا التصرف دون رأيك.

الوزير : فلتحترس يا رجل.. لم يعد الإنسان يأمن على نفسه فى هذا القصر الحوائط : الستائر.. المقاعد كل شيئ أصبحت له عيون وآذان.

شريف : قلت لهم لندعوك خارج القصر

الوزير : هل رأكم أحد؟

شريف : لا يا سيدى.

الوزير : حسنا ما عندكم؟

شريف : لم تعد لنا طاقة لتحمل قوانين الحاكم الجديد

شريف : لقد أنهت أمرنا كل هذه القوانين.

الوزير : وهل عندكم ما تفعلونه؟

شريف : لابد أن هناك حل

الوزير : كيف؟

شريف : لنعمل جميعا يا سيدى.. لصالحنا؟

الوزير : لصالحنا أم لصالحكم؟

شريف : لم يعد يخفى على أحد ما صار إليه حالك يا سيدى.

الوزير : إنى قادر على حماية نفسى

شريف :لكن لو تكاتفنا لأصبحنا أكثر قوة.

الوزير : إذن تريدون ثورة.

شريف : ليس بهذا المعنى.. فقط نشعره بوجودنا.. بقوتنا

الوزير : (يبتسم) لكنكم موجودون فعلا..

شريف : وهل هذا وجود؟

شريف : لقد افسد بقوانينه كل شيئ

شريف : يجب أن نتحرك يا سيدى وإلا...

الوزير : وكيف ستتحركون؟

شريف : نسعى لكسب تأيدك أولا.

الوزير : تأيدى فى أى شيئ؟

شريف : فى تحركنا.

الوزير : والهدف؟

شريف : أن تعود لنا امتيازاتنا.

الوزير : أنا لا أمانع لكن ما دورى أنا؟

شريف : أنت كبيرنا.

الوزير : حسنا... وما خطتكم؟

شريف : بداية لابد من إقامة جدار بينه وبين الشعب

شريف : نعزلـه عن الناس وبذلك يسهل محاصرته.. وضربه إن لزم الأمر

الوزير : كيف؟

شريف : نفقد الشعب ثقته فى إلهه.

الوزير : عظيـم .. لكن كيف ستحققون ذلك والشعب فاقد الثقة فيكم أنتم؟

شريف : سنحرق مخازن الغلال العامة.. سنحرم الشعب قوته.. سيلجأون للحاكم.. : سيطلبونه بالطعام.

الوزير : سيحيلهم إلى مخازنكم.. سيحلل نهبها بالقانون.

شريف : لـن يجـدوا شيئا بمخازننا.. لقد دبرنا كل شيئ.. لن يجدوا حتى ما يكفينا.

شريف : وعندها سيسقط عرش الوهيته عندما يفشل فى إطعام الشعب.

الوزير : قـد يلجأ إلى جيرانه يبيع لهم شيئا آخر من البلدة أو ليستدين منهم

شريف : لن يعطيه أحد شيئا

الوزير : (يفكر) أليس حرق الغلال بغير كافٍ لنزع ثقة الشعب فيه.

شريف : هى البداية فقط

شريف : هـل هـناك المزيد.. إفساد الأرض.. قتل الماشية.. سنحليها خرابا على رأسه ورأس الشعب الذى يسانده.

الوزير : وإن انكشف أمركم

شريف : لــن يكون أمامه وقت.. فسندس الخلصاء من رجالنا بيــن الغوغاء سنجبلها ثورة عارمة.. الجوع والفوضى كفيلان بالقضاء عليه.

الوزير : والقضاء على البلدة أيضا.

شريف : لا تهمنا البلدة.

الوزير : "يضحك"

شريف :-هل هناك ما يضحك يا سيدى؟

الوزير : أنتم يا سادة.. لقد أعماكم الحقد عن التفكير السليم.

شريف : إنها خطة مدروسة.

الوزير :لكــنكم لم تحسبوا حساب الشعب الناس.. الفقراء الذين بدونهــم لن تكونوا : أشراف.. الناس يا سادة يجب ألا تعرف كيف تعترض أو ترفض نعم.. لو : علمتم الناس أن يعترضـــوا أن يعــبروا عن رأيهم أن يثوروا.. فلن تســتطيعوا : كــبح جماعهم.. سيعرفون كيف يقاومون وعندما تنجح خططتكم من يضمن : لكم أن تسلموا من نيران ثورتهم.

شريف : وما العمل إذن؟

الوزير : ننتظر.

شريف : إلى متى؟

الوزير : إلى أقرب ما تتصورون. "يدخل الجندى".

الجندى : رسول يريد لقائك يا سيدى

الوزير : دعه يدخل.

الأشراف : رسول .. ممن؟

الوزير : إنه رجلنا.. "يدخل الرسول" هاه ما عندك.

الرسول : لقد اتصلت بالرجل.

الوزير : ماذا قال؟

الرسول : لا مانع لديه من المواجهة.

الوزير : هل أحضرته؟

الرسول : ومعه كل الأدلة.

الوزير : حسنا.. "للأشراف" ألم أقل لكم إن انتظاركم لن يطول.

شريف : عجل بها أيها الوزير قبل أن يضيع كل شيئ

شريف : الفلاحون صعب قيادتهم.

شريف : والعمال يستلقون طوال اليوم على ظهورهم لأهم لهم إلا انتظار المزيد من : قوانين الحرية.

الوزير : إنى أعلم كل شيئ.. والآن فلتنصرفوا.. واحترسوا.. انصرفوا فرادى كل : فى طريق.. "للرسول" وأنت دوام الاتصـــال بالرجل وفر له كل ما يريد : عسى أن يكون قدومه فأل خير.

الرسول : أمرك يا سيدى "ينصرف"

الوزير : "للأشـــراف" والآن هيـــا صاحبتكم السلامة.." يدخل الجندى.

الجندى : الكاهن

الوزير : "لنفســـه" ومـــاذا جـــاء به الآن "للأشراف" حسنا هيا انصـــرفوا مـــن هنا "الكاهن : يكون قد دخل فعلا قبل انصراف الأشراف".

الكاهن : عمتم مساء يا سادة.

الوزير : سيدى الكاهن!

الأشراف : (صامتون).

الكاهن : عذرا إن كنت قد أفسدت حفلكم.

الوزير : لا عليك.. انصرفوا الآن.

الكاهن : إن كـــان فى حفـــلكم بقية فاسمحولى بالانسحاب حتى تنتهوا

الوزير : ليس هذا وقت مزاح.. انصرفوا.

الكاهن : فى رعاية الآلهة.

: (تنصرف الأشراف) "للوزير" غريب أمر هذا الحفل

الوزير : أى حفل؟

الكاهن : ذاك الحفل الذى لم أدع إليه.

الوزير : أن مجموعة الأشراف قدموا دون موعد سابق ليقدموا إلى بعض مظالمهم

الكاهن : فى مثل هذا الوقت من الليل.

الوزير : لم استطع ردهم.

الكاهن : حقا "فالحاكم دوما أبوابه مفتوحة للجميع"

الوزير : ماذا تقصد

الكاهن : إنها سياسة الباب المفتوح

الوزير : قلت لك ليس هناك شيئ.

الكاهن : وأنـــا أصـــدقك القـــول.. لكـــنى كنت أود أن أبارك ضيوفك.

الوزير : هم عندك باركهم كيفما شئت.

الكاهن : وهل تأذن فى ذلك؟

الوزير : لماذا أمانع؟

الكاهن : قد يتعارض هذا مع حقك فى تلقى شكواهم منفردا.

الوزير : ماذا تقصد؟

الكاهن : تــبعا لقوانين الحرية ومبادئها فمن حقك أن تفعل ما تشاء ومن حقى أيضا أن : أرتاب فيمن أشاء.

الوزير : ترتاب.. لغة جديدة تخاطبنى بها سيدى الكاهن

الكاهن : وسلوك جديد ألا حظه عليك سيدى الوزير

الوزير : أى سلوك؟

الكاهن : بدأت تعمل لوحدك.

الوزير : كنت سأخبرك.

الكاهن : بماذا؟

الوزير : بما ندبر

الكاهن : إذا فهناك شيئ يدبر.

الوزير : صه.. احترس.

الكاهن : وهل من الحرص أن تخفى على ما تدبر

الوزير : كنت سأطلعك على كل شيء فى الوقت المناسب

الكاهن : ولماذا لم نبدأ سوياً ؟

الوزير : الأمور لا تطمئن خاصة مع وجود ذلك الثعلب .

الكاهن : البهلول!

الوزير : ذاك الشيطان المهرج .

الكـــاهن : من كان يصدق . . بهلول مهرج . . يتحول فجأة إلى أخطبوط يضرب بكل : أذرعته الجميع.

الوزيـــر : هو خطأنا .. كان يجب أن نقطع أذرع الأخطبوط من البداية

الكاهن : يجب إزاحته من الطريق حتى ترجع لنا سطوتنا

الوزير : عندما تريد ضرب الحية عليك بالرأس لا بالذنب.

الكاهن : أى رأس؟

الوزير : الحاكم هو رأس الحية التى يجب ضربها.

الكاهن : أخـالفك الـرأى يا عزيزى الوزير.. يجب أن يبقى الحاكم سليمان معافا بع كل

الوزير : ما الوزير فعله؟

الكاهن : وجوده ضرورى لوجودنا.. لو استطعنا أن نتمكن منه سنعيد سيرتنا : الأولى.. نكون الحكام الحقيقيون للبلدة.. الشـورى مـنا.. والـرأى لـنا والقـرار : قـرارنا.. لـو تمكنا من الحاكم سيكون كغيره.. بوقاً يـنطق بما نمليه عليه.. : وعندما تدور الدوائر يحاسب هـو بمـا أنطقـناه بـه. أمـا لـو حـدث شـيئ : لـلحاكم.. فسنلقى بشعبنا العزيز إلى نار الانتظار .. ونقف نحن وسط طابور : المنتظرين.. العيون تلاحقنا.. والأيـدى تمـتد إليـنا تسـألنا العـون.. : تحاسبنا لو قصرنا.. لذلك يجب أن نحمى الحاكم حتى نتمكن من الإمساك : بخيوطه نحركها كيفما نشاء وتشاء الآلهة.

الوزير : (يضـحك) يا عزيزى إنك لم تفهمنى جيدا.. خدعتك قدرتـك عـلى التنـبؤ فالقتل : ليس من طبعى ولا فى مخططى.

الكاهن : وما هو مخططك؟

الوزير : هذا مفاجأة أعدها لك يا سيدى؟

الكاهن : ألغز هو؟

الوزير : بل مفاجأة

الكاهن : وما هى؟

الوزير : لو أخبرتك بها الآن لم تعد مفاجأة.

الكاهن : ولكن لابد أن أعرف.

الوزير : ستعرف حتما.. لكن ليس الآن.

الكاهن : بل الآن.

الوزير : (يضحك)

الكاهن : أتضحك ثانيا!

الوزير : إنك عصبى المزاج يا سيدى.. فهون عليك وستعرف كل شيئ كل شيئ فى الوقت المناسب.

اظـــــلام

اللوحة الثامنة

- المنفى -

"خارج أسوار البلدة .. بقعة من الأحراش.. كوخ خشبى بجانب الطـــريق الوقت قبل الفجر بقليل.. تدخل مجموعة من الحراس ومعها الضابط والسيدة".

الضابط : كــفى فلنقف هنا.. تقدمى يا سيدتى.. (يدخل الضابط الكــوخ فلا يجد أحد) أعتقد أن هذا أنسب مكان.. فهذا الكوخ مهجور منذ زمن ويمكنك اللجوء إليه.

السيدة : شكراً يا أخى.. ولن أنسى لك هذا الجميل.

الضابط : لا جميـــل بيننا يا سيدتى.. فهذا أقل ما يجب أن أفعله حيالك.. فأنا لا تنقصنى الوطنية يا سيدتى.. ولكنه العمل الذى يقيدنى.

السيدة : لا عليك.

الضابط : أعدك أننى سوف أمدك بكل ما تحتاجين إليه من طعام وشراب وأخبار.

السيدة : لا داعى أن تعرض نفسك للمخاطر.. فأنا قادرة على تحمل أمرى.

الضابط : لى رجاء أخير يا سيدتى.

السيدة : تفضل.

الضابط : لا تحـــاولى الاقتراب من الأسوار.. أو العودة للبلدة.. فالأوامر صريحة أن : تقتلى إن حاولتى.

السيدة : أعـــتقد إنـــنى لا أحـــتاج للعودة إلى هناك الآن على الأقل.. فأنا أكثر أمنا : وحرية هنا.

للضابط : (فى غفلــه من جنوده) خذى سيدتى هذا الخنجر.. فقد تحتاجين إليه (تبتسم) : وشكراً (تأخذ الخنجر).

الضابط : هــناك شــيئ يحيرنى يا سيدتى.. أود أن أتحقق من صدقه.

السيدة : هل حقا جدفتى بالآلهة.. وهددتى لأمن الناس؟؟

السيدة : هذا ما قالوه.

الضابط : نعم

السيدة : إذا يجــب أن تصــدقه.. فهم أولى الأمر.. ويجب أن تصدقهم.

الضابط : لكن عقلى يمنعنى من تصديقه.

السيدة : لا عــليك يا أخى نحن فى زمان شقى فيه من يركن لحكــم العقل، والآن هيا.. : فى أمان الآلهة، إمّا أنا فقد ترعاني الآلهة التى جدفت بها فهى دوما رحيمة.

الضابط : إلى اللقاء يا سيدتى..

السيدة : إلى اللقاء يا أخى..

(يخرج الضابط والجنود)

السيدة : (تــتفحص المكــان.. ثم تجلس فى حجر بالقرب من الكوخ.. وتمسك الخنجر : بيدها تتنهد).

: التجديف بالآلهة.. وتهديد أمن الناس.. كم هم بارعون فى تســمية الأشياء.؟ : آه أيتها الآلهة أينما كنت.. فى الســـماء أو عـــلى الأرض. داخـــل الأحـــراش أم : فى المــزارع... وسط الناس هناك فى البلدة.. أم هنا معى كم ترتكب باسمك : أشياء وأشياء.. كيف ترضين كــل هــذه المظــالم مــتى سترحمى المخلصين من :

رعايـــاك.؟ ألـــم نقدم القرابين؟ ألم نصلى ألم نشكرك. دوما؟؟ فلما تتركينا هكذا : حيارى؟؟ نرى الظالم يزداد رفعـــة وظـــلما والمظـــلوم يضـــيع حقـــه ويـــزداد : عذابه.. آه أيتها الآلهة يا ملاذنا الأخير متى ستجيبنا؟ لقـــــد طفـــــح الكيـــــل مـــــنا : وشـــلت الأيـــادى لم نعد قادرين على حماية أنفسنا.. القـــــوم أعمـــــاهم الضـــــلال.. : يتحدثون بأسمك.. يخرسون كل الألسنة المؤمنه.. فإن كانت هذه مشيئتك.. : فما حكمتك فى ذلك؟؟؟ وإن كان عقابـــا على أشياء لا ندركها فمتى سترفعين : عنا هذا العقاب؟

: ...... (تبكى) نحن نحتاج لعونك فبدونه لا نقدر على الفعل بعد أن استفحل : الشر والطغيان.. وبطشت أيدى الظـــلم.. فـــالأيدى ضـــعيفة غيـــر قـــادرة عـــلى : الفعل .. نحن نحتاج لعونك.. نحن نحتاج لعونك..

: (يدخـــل رجـــل عجوز ضرير بيده عصا من جانب المسرح)

العجوز : من .. إنّى أشم رائحة غريبة.. (يستعد بعصاه للدفاع عن نفسه) تكلم يا من : هنا .. هل جئت لخير؟ أم لشر أتيـــت؟.. تكـــلم يـــا رجـــل (يضـــرب بعصـــاه : الفضاء) من هنا؟.. (تقوم السيدة وتحاول الإبتعاد عن ضربات العصى).

السيدة : إنه أنا .. يا ابنتى!

العجوز : (يخفض عصاه) لمرأة ؟

السيدة : نعم يا أبتى

العجوز : وما الذى جاء بك إلى هنا ؟

السيدة : إرادة الآلة .. وأنت .. أنت يا أبتى ؟

العجوز : لا شيئ

السيدة : نعم .

العجوز : لاشيىء.. لاشيىء يا أبنتى .. وأنت لاشيىء .. كلنا لا شيئ

السيدة : إننى لا أفهمك.

العجوز : ولن تفهمينى .. هل يفهم ألا شيئ ؟؟؟

السيدة : وإن كنا لا شيئ .. فما هو الشيئ ؟؟؟

العجوز : هذه (يشير للأرض) هى أم الأشياء .. أما نحن فلا شيئ إطلاقاً .. إننا : أوهام .. نعايش وهم كبير .. وتمر بكل منا سنين عده تسلمنا من وهم إلى : وهم.

السيدة : والحياة ؟؟

العجوز : وهـم كـبير .. رحلـه عذاب لا خلاص منها .. إلا بالرحيل عنها

السيدة : أراك متشـائما يا سيدى .. فالحياة جمال وبهجة .. و الإنسان زينتها .

العجوز : أى زيـنة هـذه؟؟ هل تسمين الحقد زينة؟؟ الكراهية بهجـه؟؟ الحسد الطمع : الجشع، أليس هذا هو الإنسان أين الجمال فى كل هذا؟؟؟

السيدة : لكن مازال هناك الخير.

العجوز : الخير.. أيتها الساذجة... هل تصدقين أن هناك خير؟ إنه واحد من الأقنعة : الزائفة.. التى تخفى بداخلها كل ذو حيلة قليلة أو قصيرة اليد.

السيدة : لا يـــا أبتى فالحياة مليئة بالخير.. وسيأتى يوما يطفو فيه الخير الحقيقى على : كل الأشياء.

العجوز : كـــنت غـــرا ذات يـــوم مثلك.. خدعتنى الشعارات.. وآمـــنت بالحياة والخير : بالقناعة والرضا.. كنت أؤمن بأن الحياة فى حاجة فقط لقليل من الخير حتى : تصلح كـــل مـــا هو معوج بها.. لكن الأيام علمتنى أن للكثرة الغلـــبة دائما لذلك : ساد الشر والأشرار.. أما الأخيار فمكانهم دوما ما تحت النعال.

السيدة : لكن يكفى أن هناك أخيار.

العجوز : نادر ما ينظر الإنسان تحت نعليه.

السيدة : (تصمت)

العجوز : هـــل أخافتك كلماتى.. إنها الحقيقة يا بنيتى لقد عشت عمـــرى أبحث عنها، : وعندها ما صادفتها أخافتنى.. ومع المعايشة بدأت اعتادها.. فتركت الإنسان : وعالمه وجـــئت هنا.. وارتضيت العيش الأحراش والوحوش.. لأواصـــل بحـــثى : عن الحقيقة.. وانتظر اللحظة التى ينـــتهى فيهـــا هذا الوهم وارتمى فى أحضان : حبيبتى

لتدمج الأشياء الذى فى الحقيقة وتصبح شيئا واحدا يعيد سيرتنا : الأولى.

السيدة : عن إيه حبيبه تتحدث؟

العجوز : عنها.. عن هذه.. (يدق بعصاه) الأرض.. إنها أعظم مـن يجب فى أحضانها : كل الدفء إن كنا نبحث عن الـدفء فى الحـب ومـنها نعيـش أن كـنا نسـتمد : حياتنا من الحب ومنها نشأتنا إن كان الحب هو النشأة أه.. إنها الحقيقة : الوحيدة فى هذا الوجود الشيئ الوحيد الحق بعد الآلهة.

السيدة : (صامته).

العجوز : معـذرة يا إبنتى.. لقد أرهقتك هذه الكلمات الجوفاء.. تعالى بجوارى فأغلب : ظنى إنك متعبة.

السيدة : (وهى تقـترب) ليـس كـثيرا يا أبى تقترب وتجلس بجواره.

العجوز : هل لى أن أعرف ما ألقى بك هنا؟

السيدة : لست أدرى كيف أبدأ الحديث.

العجوز : ابدئيـه كيفما تشائين فكلها كلمات إن بادت من أولها أومن من آخرها : فستصل بنا حتما لما نريد..

السيدة : حسنا.. لقد ألقى بى قدر ظالم هنا.

العجوز : وهل تعتقدين أن هناك أقدار ظالمة وأخرى عادلة؟

السيدة : وهل تشك فى ذلك.؟

العجوز : إنها مسميات يا ابنتى.. تخفى وراءها أفعال.. فالأقدار هى الأقدار أما الظلم : والعدل فهم من صنيعتنا.

السيدة : لقد طردنى حاكم ظالم خارج بلدتى.

العجوز : أرأيت أن الأقدار لا ذنب لها

السيدة : دلنى البعض على هذا الكوخ.

العجوز : مرحبا بك يا أبنتى.

السيدة : أخشى أن أضايقك فى كوخك.

العجوز : (يبتسم) كوخى؟ هل يملك الإنسان فى هذا الوهم شيئا؟ بل أنا الذى أخشى ان : تسأمى وجودى.

السيدة : تعــلم الآلهــة كم ألفت عشرتك.. وكم أتمنى أن أبقى معــك طــوال الباقى من : عمرى.. ولكن شيئا يدفعنى للعودة إلى هناك ثانيا.

العجوز : لما يا أبنتى؟

السيدة : لأفضح ذلك الظالم.. وأزلزل العشر الذى يجلس عله.

العجوز : وكيف ذلك؟

السيدة : هذا ما لا أعرفه.

العجوز : إن الفضائح لا تكفى لإزالة الظلم.

السيدة : وماذا أفعل؟

العجوز : إن الحب لا ينزعه إلا حب أكبر منه وأقوى والظلم لا ينزعه إلا ظلم أقوى : منه

السيدة : لا أفهمك يا سيدى

العجوز : دع الأيـــام تفهمـــك مـــا تريدين.. فالزمن قادر على إيضـــاح كـــل شيئ، والآن هيا : يا ابنتى.. ادخلى إلى الكوخ.. استريحى.

السيدة : وأنت.

العجوز : سأبقى هنا. . مع حبيبتى.. (تدخل السيدة)

: أيـــا حبيبـــتى.. ألـــم يحـــن الأوان بعد فتأخذينى بين أحضـــانك؟ (يتـــنهد) لقـــد ازداد : شوقى للقاك.. فكفى تذلـــلا.. ارحميـــنى ارحمى مشتاق محب (يدق أرض : بعصـــاه) أتســـمعينى؟ أنـــا فى انتظار دعوتك أيتها الكريمة

اظـــــلام

اللوحة التاسعة

- التحول-

القصر .. يدخل الحطاب .. وخلفه الوزير والكاهن

الحطاب : أوه.. إن هذا لا يحتمل أيها السادة.. لماذا لا تتركونى لنفسى لحظة إنى أكاد : أن أختنق من ملاحقتكم لى هكذا.

الوزير : نحن نحافظ عليك يا سيدى.

الحطاب : شكراً لكم.. واعلموا جيدا إنى كفيل بالمحافظة على نفسى ولكنها الأصول يا : سيدى.. فقد تحتاج لاستشارتنا.. لخدمتنا.. إنها الأصول أصول الحكم يا : سيدى.

الوزير : ولا تنسى يا سيدى إنك ما زلت حديث عهد بهذه الأمور.. وأنا وزيرك ويجب أن أرشدك لما فيه الخير لك.

الكاهن : وأنا خادمك.. وعلى واجب رعيتك كما أوصتنا الآلهة.. ولا تنسَ إنك : مبعوثها.

الحطاب : لكنى سئمت كل هذا.. خطواتى محسوبة على.. كل خطوة أخطوها مراقبة : العيون من حولى فى كل مكان.. لقد فقدت حريتى بينكم يا سادة.

الكاهن : حرصنا عليك يا سيدى هو الذى يدفعنا لذلك.

الحطاب : ويجعلنى عبدا حتى وأنا الحاكم.

الكاهن : سيدى من يجرؤ على استبعاد مبعوث الآلهة؟

الحطاب : أســمع يا رجل.. لقد قلت لك مرارا إنى لست مبعوث الآلهــة.. ولا أحــب أن : أسمع منك هذا اللغو ثانية.. أفهمت.

الكاهن : سيدى.

الوزير : إن هــذا القــول خطيرا يا سيدى وحاذر أن يسمعك أحد.. تقوله فقد يستغل ضد : مولاى.

الكاهن : على كل لا يعرف هذا أحد الآن.

الكاهن : لكن هناك شيئ يقلقنى.. يجب أن أطلع مولاى عليه

الوزير : شيئ يقلقك؟

الحطاب : لا أريد أن أسمع شيئاً الأن.

الكاهن : لقد ظهر رجلا غريبا فى المدينة.

الحطاب : قلت لا أريد أن أسمع.

الكاهن : إن بيده صك لعبد هارب ويبحث عنه.

الحطاب : ومالى أنا وهذه القصة.

الكاهن : (بتهديد) أوصاف ذاك العبد لست قادر على النطق.

الحطاب : تكلم يا رجل.

الكاهن : عفــوا يا مولاى.. وجدنا إنها مطابق لمولاى وبالطبع لم نصدقه

الحطاب : آه.. هكذا.. ولماذا لم تصدقوه؟

الكاهن : إنه يخلق من الشبه أربعين.

الوزير : ثــم إنــك مبعوث الآلهة.. فكيف تكون أنت المقصود بالصك؟

الحطاب : ماذا تقصدان؟

الكاهن : لا شيئ يا سيدى.. فقط نذكرك بأن نفيك لألوهيتك فيه خطرا شديدا عليك : فقد يجرؤ البعض ويتطاولون على مولاى..

الوزير : وقد تغضب الآلهة أيضا.

الحطاب : (يفكر وبهدوء) حتى وأن كنت مبعوثها؟

الكاهن : حتى وإن كنت مبعوثها.

الحطاب : والمطلوب إذن؟

الكاهن : ولمـــا كان قانونا صريحاً فى هذه الحالة ولا نستطيع طبقا للقانون أن نحمى : عبدا هاربا من أسياده.

الوزير : بل نساعدهم فى استرداده.

الحطاب : حســنا.. وبماذا تشيران على عبد هارب يسعى لنيل حريته؟

الكاهن : كـــلا لا شـــيئ.. فقـــط تنصت إلينا يا سيدى.. ونحن قادرون على حماية مولاى

الحطاب : وما يضمن ذلك

الوزير : كلماتنا شرف يا سيدى

الكاهن : ثم إن هذا الرجل لا يعرف الآن.. وهو الآن فى بيتى ويمكن القبض عليه : بتهمة السب فى ذات مولاى.. أو الـــتجديف بالآلهـــة.. ولكنـــنا لا نستطيع الإبقاء : عليه طويلا.. فقد يكون هناك من يبحث عليه..

الوزير : فهو سيد كبير وله رعيه وعزوه.

الحطاب : والحل.

الكاهن : بأيدينا كل أوراق اللعبة.

الحطاب : هاه!!

الكاهن : سـوف نقـنعه بألوهيك.. وسنجعله يغادر البلاد ولن يعود إليها أبدا

الوزير : ويزول الخطر الذى يهدد سيدى ومولاى.

الحطاب : يبدوا إنه أسقط فى يدى.. هاه وما شروطكم.

الوزير : لننسـى خلافاتنا.. ونعود لسيرتنا الأولى.. أصدقاء .. أحباء

الكاهن : وتـرد إلينا مملكتـنا التى فى حوزه مولاى الآن.. وسلطاتنا التى سحبتها : ويعود عبيدنا للعمل.

الحطاب : (فى هدوء) اسمحوا لى يا سادة بأن أعترف لكم بأنكم أسوأ من عرفت فى : حياتى.

الكاهن : سامحنى يا مولاى.. فنحن مضطرون لذلك.

الحطاب : وإلا

الكاهن : الرجل معنا وبيده الصك

الحطاب : وبأيديكم جميع أوراق اللعبة؟ (يضحك بشدة) (تصفيق) أيها الحارس : احضروا البهلول.

البهلول : (يدخل مهرولا) أمر مولاى.

الحطاب : أريد أن تطلع السادة على قانونك الجديد

البهلول : أمر مولاى.

: باسم مولانا مبعوث الآلهة.. باسم الآلهة.. التى ينطق باسمها مولانا.. يعمم : ما هو آت؟

: استكمالا لقوانين الحريات يعتبر أى عبد يدخل حدود دولتـنا حـرا وعلى : الدولة حمايته.. ويصبح له من الحقـوق والحـريات مـا لأى فـرد مـن أفـراد

: دولتنا وإن أثبت كفاءة فى خدمة دولتنا يكون له الحق فى تبوء أى المناصب : فيها حتى وأن يكون حاكما!!

: وهذه إرادة الآلهة.. ولا راد لإرادتها.. ولا معارض

الوزير : لا .. إنه أسوء استغلال للسلطة

الكاهن : لا .. لا يمكن.. أن يساء استغلال الآلهة لهذا الحد.

الوزير : لسوف يثير جميع الدول حولنا.

الكاهن :ستحرض كافة العبيد على الهرب.

الوزير : ستنقلب دولتنا ملجأ للعبيد الهاربين

الكاهن : فلترحمنا الآلهة من هذا الجنون

الحطاب : إله ومجنون؟؟

الحطاب : لقد طفح الكيل بى منكما.

البهلول : إله ومجنون يا للجرأة!

الوزير : إنه يا مولاى

الحطاب : (يضحك) أيها الحراس.. (تدخل مجموعة من الحراس) اقبضوا على هؤلاء : السادة.. وأنت اذهب لبيت الوزير ستجد هناك ضيفاً .. قُد.

: مكرما لخارج الحدود .. وإن اعترض فيلحق بمضيفه.. (للوزير و الكاهن)

: هذا جزاء من يحاول أن يلاعب الآلهة فحتما لن يستطيع الفوز حتى وإن : : كانت كل الأوراق معه .

: فليخرج الجميع .

: (يخرج الجميع ويبقى الحطاب والبهلول)

البهلول : لكن يا سيدى أخشى أن يثير هذا الشعب.

الحطاب : الشعب ..لم يعد يهمنى أمره.. فدعه لى..

البهلول : إن الشعب..

الحطاب : (مقاطعـا) ومـاذا يستطيع شعبا كهذا مع حاكم اله.. ألست مبعوث الآلهة لهم؟

البهلول : مولاى الحقيقة.

الحطاب : إن الحقيقة ما أقول.. أم عندك شك فى إنى أله.

البهلول : مولاى.. احترس.

الحطاب : ممـن احترس .. منك أم من شعبكم؟.. إنى لا أخشى أحـد.. فلن يصيبنى أكثر : مما أصابنى.. لقد تحطمت وقاسيت أكثر مما يستطيع البشر مجتمعين تحمله : ومع ذلـك ما زلت صامدا (فى تعالى) ألم تسأل نفسك يوما عن سر هذا : الصمود؟؟؟

: لقد سألت نفسى كثيرا كيف يستطيع إنسان أن يتحمل الجـوع والعطـش : والعـرى فى أقصى ليالى الشتاء بـردا.. كيـف يمكـن لإنسـان أن يـتحمل لسـع : السـياط دون أن يـتألم بينما الأيدى الممسكة بالسوط تَكِـلَت مـن كـثرة : الضرب.. كيف يمكن لإنسان أن يـتحمل مـا لا طاقـة لـلعقل بـه مـن إهانـات : وإذلال ومع ذلك يبقى صامدا.. كيف يمكن لإنسان أن يكـون أقوى من الألم : ذاته لا يمكن أن يكون مثل هذا إنسـان أبـدا لا .. إنـه مـن يـتحمل كـل ذلـك لا : يكـون إنسان.. بل هو أكبر من أى إنسان من جنس يعـلو عـلى جنس البشر.. : نعم أيها البهلول.. كيف اسـتطعت أن أتحمـل كـل ذلك إن لم أكن أعلو على : البشـر.. فهل يخشى من هو أعلى من البشر مثل هذا

الشعب لا .. يا : عزيزى.. إنى الآن فى مكانه لا يقدر عـــليها بشر فى الموقع الذى استحقه : والذى لا يستحقه بشر لأنى أعلى من كل البشر لأنى إله وقد أكون أفضل : حتى من كل الآلهة

البهلول : (صامت)

الحطاب : هذه هى الحقيقة يا بهلولى.. ما رأيك؟

البهلول : فى أى شيئ يا مولاى؟

الحطاب : ألا ترانى كفء للآلهة؟؟ إن لم أكن أفضل منها؟؟

البهلول : الرأى ما ترى يا مولاى.

الحطاب : (صـــارخا) وهل تقف هكذا فى حضرة الآله.. فلتركع ويركع الجميع (يلتفت : حوله فلا يجد أحد) (يصيح) أين رعيـــتى..؟ عـــبيدى أيهـــا الحـــراس.. أيهـــا : الحراس.. (يدخل الحراس) فليركع الجميع.. فلتركعوا جميعـــــــــــا لى.. (يــــــــــــرجع : الجميـــع) (فى هدوء) هيا رعيتى المخلصة.. دعونى الآن أبـــــــــاركم وأمـــــــــــنحكم : من بركتى ما تستحقونه.. (يمر وهم راكعين ليباركهم ...

اظـــــلام

اللوحة العاشرة

ـ قبل النهاية ـ

العجوز يجلس أمام الكوخ ـ يدخل الضابط الشاب متسللاً ...

العجوز : هه يا حبيبى .. ألم يجن الأوان بعد ؟

: (يدخل الضابط) من هناك .. (يقف وعصاه بيده) من هناك

: تكلم (يضرب الهواء بعصاه).

الضابط : (يقترب منه مسرعاً) صه إنه أنا .. (يلتفت يميناً ويساراً)

: منذ متى وأنت هنا؟

العجوز : (العجوز يرد) .. أنا ؟

الضابط : نعم أنت!!

العجوز : منذ أن عرفت الحقيقة ..

الضابط : هل لك وقتاً طويلاً هنا ؟

العجوز : ليس للوقت أهمية عندى.

الضابط : كفى ثرثرة وأجب.

العجوز : إنى أجيبك يا فتى .. أنت تسأل وأنا أجيب.

الضابط : ألم ترى أحدا هنا .. ؟ معذرة .. أقصد ألم يمر أحد من هنا ؟

العجوز : لا تعتذر يا بنى .. فكم من فاقد البصر يرى أكثر من المبصرين.

: وعلى كل لم يمر أحد بى.

الضابط : هل أنت متأكد ؟

العجوز : إنى أعرف ما أقول.

الضابط : ولكنى .. ولكنى تركتها هنا من بضعه ليال ؟

العجوز : عمن تبحث يا فتى ؟

الضابط : سيدة تركتها هنا أمام الكوخ.

العجوز :.ما صلتك بها ؟

الضابط : لا تربطنى بها أى صله.

العجوز : إذاً .. لماذا تبحث عنها ؟

الضابط : يهمنى أمرها.

العجوز : حقا.

الضابط : وأقسم على ذلك.

العجوز : إنها بالداخل يا فتى.

الضابط : شــكراً للآلهة (يتقدم نحو الكوخ) (تظهر السيدة على الباب)

السيدة : أنت .. ؟ أهلا يا صديقى ..

الضابط : هل أنت تخير يا سيدتى.

السيدة : الحمد للآلة .. ولكن مالى أراك شاحباً .. ؟ مهموماً ؟

الضابط : (صامت).

السيدة : ما وراءك ..؟

الضابط : لقد شنق الوزير والكاهن أمس

السيدة : الوزير والكاهن ؟

الضابط : نعم .

السيدة : ومن يقدر على شنقهما ..؟

الضابط : لقد أمر الحاكم بذلك.

السيدة : وما تهمتهما ؟

الضابط : التجديف بالآلهة وإعاقة قوانين الحريات

السيدة : تبا لها من قوانين.

الضابط : إنها القوانين التى تريدها الآلهة للشعب

السيدة : إنه ظلم .. افتراء باسم الآلهة.

الضابط : لقد نالا ما استحقاه.

السيدة : لقد استفاد من الدرس الذى لقناه إياه .. علماه لعبة الحكم وعند ما وعى : الدرس كانا : أول ضحاياه.

الضابط : إن هذا لا يهم يا سيدتى .. أما ما يهم حقا .. فهو الحاكم نفسه.

السيدة : الحاكم .. ؟ وماذا به ؟

الضابط : لقد جن .. لقد خيل إليه إنه إلهاً يسير بين البشر.

السيدة : إلها يسير بين البشر ؟

الضابط : لقد أصدر بهذا المعنى قانوناً.

السيدة : قانونا .. ؟ والناس .. ؟

الضابط : الناس هى الناس .. يلهيهم بالخمر والشواء .. ويغشى أبصارهم بوعوده : بحياة أفضل لن تتحقق.

السيدة : لم يبق له إذن إلا بهلوله.

الضابط : ينهب فى خيرات المدينة بالقانون.

السيدة : القانون. ؟

الضابط : إنهـم يصـــدرون قانونا جديداً لكل يوم واليوم مساء سيصدرون قانونا آخر.

السيدة : الليلة ؟

الضابط : لقـد دعـا أفراد الشعب لنبيذ وشواء .. ليطلعهم على القوانين الإلهية الجديدة.

السيدة : شواء وقوانين .. ؟ قلبى عليك يا مدينتى .. يا من لا تعرفى صالحك.

: يـا من تتركى كل من يهوى حكمك يحكمك .. قلبى عليك مدينتى .. يا من

: يا من أصبحت كبغى .. يتعارك عليها الجميع .. كل يريدها لنفسه

: ولا يسأل أحد نفسه من تريد .. قلبى عليك مدينتى ..

الضابط : هونى عليك يا سيدتى ..

السيدة : البـلد ضاعت .. والناس مخدوعين .. الظلم استفشى كعاصفة عاتية

: تطيح بكل شئ .. فأين عدالة الآلهة ؟

العجوز : الآلهة دوما عادله.

السيدة : ولكن تحتاج كثيراً وقت لتطبق عدالتها.

العجوز : كل شئ بأوان.

السيدة : لكن الظلم قد استفحل عم كل شئ.

العجوز : لكل ظالم نهاية.

السيدة : مـــتى؟ .. متى ؟ لابد أن تنتهى هذا الحال فى أسرع وقت.

العجوز : وما بأيدينا لكى نفعله ؟

السيدة : (فى تحـــدى) فلنســـعى لإنهـــاء كل شئ .. كل هذه الكوابيـــس التى نعيشها لابد أن ننهيها : (تمسك الخنجر بيدها) لابد أن تعود للبلدة طمأنينتها.

العجوز : أنـــت تجرين وراء سراب .. وهم .. زيف .. يبعدك عن الحقيقة

السيدة : وما الحقيقة؟

العجوز : حبيبتى .. هذه (يدق الأرض بعصاه)

: افعلوا ما تشاءون .. اقتلوا بعضكم .. اسرقوا بعضكم .. اكتـــنزوا الـــثروات : كما تهووا : .. افعلوا كل ما يحـــلوا لكـــم .. اغترفوا من شهوات .. ضلالكم .. ما يـــروق لكـــم .. لكن من منكم يمكن أن يجيبنى .. ؟ ما قيمة ما تفعلون .. : أين الحقيقة الكامنة .. خلف كل تلك الأفعـــــال.جــــاوبونى إن اســـــتطعتم .. مـــــع : إنى لســـت فى حاجة لإجابتكم .. : إنى أعرف تماما الحقيقـــة .. الحقيقـــة الباقية : بعد الآلهة .. الحقيقة هى حبيبـــتى .. أيهـــا : الموهومون الذين يعايشون وهما : كبيراً.

السيدة : يجب أن أذهب.

العجوز : اذهبى لكن احذرى أن تنخدعى بأى وهم .. فكرى فى الحقيقــة واجعــليها : منارتك فى كل ما تفعلين .. ولو ضـــاعت مـــن أمـــامك فعـــودى إن كـــان مـــا : ســتفعلينه من أجل أى وهم آخر .. فعودى .. عودى إلى نناقشها .. نبحث : عنها من جديد .. ليزداد إيماننا : بهـــا .. (تـــتقدم الســـيدة إلى الخـــارج وخـــلفها : الضابط)

العجوز : (يعود لسريته الأولى) آه يا حبيبتى .. لم يحن الأوان بعد ؟ لقد زاد الشوق : للقياك .. إنهم لا يعرفوا .. ولمن يعـــرفوا .. أعمتهم الحياة عن فهمها ؟. عن : إدراكها عن معرفتها .. أما أنا فإنى أعرفك لذلك استعجل لقياك يا : حبيبى.. يا شوقى .. يا : حضنى الدفىء ..

إظـــــــلام

اللوحـــة الأخيــــرة

ـ النهاية ـ

المنظر : قاعة القصر .. بعض الحرس .. يدخل الخطاب وخلفه البهلول مؤثر صوتى لضوضاء خلف القاعة.

الحطاب : (يتكــلم كمن يصدر أمرا للخارج) اكرموا الجميع .. يجــب أن نعوضـــهم مــا : فاتهم لا تنسوا إنها وليمة الآلهة.

البهلول : و(قلق) معذرة يا سيدى الآلهة.

الحطاب : ما عندك يا صديقى ؟ أراك قلقاً.

البهلول : إنى أشم رائحة غير طيبة.

الحطاب : ماذا تقصد ؟

البهلول : ألمحُ سحابة قاتمة تخيم على المكان تنبئ بالكثير.

الحطاب : مرحى لقد أصبح البهلول منجما إنها تخيم على عقلك يا صديقى.

البهلول : إن حاستى لا تخدعنى .. لقد رأيت فى رؤياى فارس أسود يقترب من : مولاى وبيده : سيف مسلول يبتر كل شــــئ أمامـــــه .. مـــــولاى فلتحــــترس يـــــا : مولاى صورته ما زالت : ماثلة أمام عينى إنه يقترب يا مولاى .. يقترب .

الحطاب : مرحى .. لقد كشفت الآلهة عن عين بهلولى غشاوتها .. والآن انقــلب زنديق : الزنادقة : إلى بنى يوحى إليه .. تأتيه النبوءات فى نومه .. مرحا.

البهلول : مولاى.

الحطاب : (غاضباً) كفى أيها المخرف ودع أحلامك وهلاوسك .. ربما تكون خدعة : من آلهة الأحلام ..يسلطها عليك ليرعبك فتأتى أنت بسذاجتك لترعبنى .. : هكذا نحن الآلهة نلعب بعقول بسطاء الناس لنكيد لبعضنا لكن حيلته هذه إن : كانت قد أخافتك فلن تخيفنى.

البهلول : مولاى .. أرجوك أن تسمعنى .. فلنلغِ الاحتفال الآن.

الحطاب : ما هذا الذى تقوله أيها الأبله إن القصة ليست قصة رؤية أو حلم إذن : "يمسكه من رقبته" نعم هناك شئ ما وراءك حدسى لا يكذبنى .. قل أيها : الرجل هل تعرف شئ : وتخفيه عنى .. ؟ قل وإلا أطبقت يداى على عنقك.

البهلول : إنى لم أقصد ألا نصحك يا مولاى.

الحطاب : بماذا تنصحنى ؟ بهذه التخاريف ؟ لا .. لابد وإن وراءك شئ ما تحاول أن : تخفيه عنى .. قل لى وإلا قسماً بكل الآلهة لجعلنك عبرةً لكل من تسول له : نفسه أن يقف بينى وبين أحلامى .. ماذا تعرف ؟ ماذا يدبر لى ؟ ومن : يدبره ؟ .. هاه قل وإلا سألاحقك .. قل يا رجل .. صرح ماذا تعرف .. ؟ : ماذا يدبر لى ؟ ومن يدبره .. ؟ : هاه .. قل؟

البهلول : عنقى .. عنقى يا مولاى سأختنق .. أقسم لك بحياتك إنى لا أعرف شيئ.

الخطاب : كذب .. كذب .. إنك تعرف أشياء كثيرة .. أين ولاؤك .. أين ولاءك.

: "يدفعه بيده فيسقط على الأرض" (يقترب منه)

البهلول : كل ولائى لك.

الحطاب : وهـل تـريد أن أصـدقك .. بعد أن خنت أصدقائك وقومك وبلدك ؟

البهلول : من أجلك يا مولاى.

الحطاب : لما لا تخوننى أنا أيضا نعم أنك تدبر شيئا أصبح كل شـئ فى يديـك المـال : والسلطة كل ما تتمناه .. فما يمـنعك الآن أن طموحـك لأحد له نعم لأحد له : إنى أعرف.

البهلول : إنى صنيعتك يا مولاى.

الحطاب : والآن تحاول الكيد لى .. مطامعك لا حد لها .. أليس كذلك ؟ لقد خططت : فأحكمت.. فأحسنت الفعل .. أليس كذلـك .. إنها كلماتك .. يالى من غبى : كيف لم أفطن إلى مـا يمكن أن يصل إليه طموحك .. ما أغبانى أن : صدقتك .. منحتك ثقتى وانقلبت على الوزير الكاهن .. ولكـن لـن أسمح لك : بالتمادى .. فى خططك .. إنك تطمع فى : الحكم .. أليس كذلك. ؟

البهلول : مولاى .. حاشا يا مولاى ؟

الحطاب : أخرس .. (يجذبه من ثيابه ويدفعه لناحية العرش) خذه .. خذه هل يكفيك : هذا .. هل : ينهى هذا أطماعك .. اجـلس .. اجـلس .. على هذا العرش : أليس هو ما تصبوا إليه :.. حسنا .. والآن قل لى يا صديقى .. ماذا يـدور : فى هذا الرأس .. ماذا يدور فيها .. : أخبرنى .. هاه .. أخبرنى .. وإلا : قسما بالآلهة الذى أنا واحد

منها .. لأمزق هذه الرأس بخنجرى وأبحث : عما يدور فيها.

البهلول : ليس بها شئ وحق الآلهة التى أنت منها.

الحطاب : صدقت .. أنا منها .. لكنى مع ذلك لا أعرف ما الذى يدور فى هذا الرأس.

بهلول : مولاى .. أصدقك القول .. ليس فى رأسى أى شئ .. أى شئ إنه أجوف يا : مولاى أجوف ليس به إلا الحمد والشكر لك.

الحطاب : اصمت! .. نعم (يتأمل البهلول) دعنى أعرف ما يدور بها هاه لقد عرفت إن : هناك من يتربص لى .. وأنت قد مهدت لهم كل شئ . لكن يجب أولا : إبعادى عن رعيتى المخلصين . فتجيء بحلمك هذا لتخفينى .. فالغى الحفل : وأبقى وحيدا فى قصرى لتأتوا وتتمكنوا من تنفيذ خطتكم .. أليس هذا ما : خططته هذه الرأس لكن فاتك شئ صغير صغير جداً لقد نسيت أن الآلهة لا : تخاف وإنها قادرة على كشف ألاعيبك .. أيها المهرج إن فارسك الأسود هو : أنت .. أنت الفارس الذى يحمل السيف المسلول ليسفك دماء الآلهة .. لكن : هل تعتقد أن الآلة تترك مبعوثها ليسفك دمه ؟ (يستل خنجره) لقد فجئتك : أليس كذلك ؟ حسنا أين سيفك أيها الفارس الهمام .. أين هو لتغمده فى : صدرى .. وأنفك أما زالت تشتم تلك الروائح أم فقدت قدرتها.

البهلول : (يحاول الركوع تحت قدميه) مولاى.. ارحمنى يا مولاى.

الحطاب : وهل كنت سترحمنى؟ قف أيها المهرج ولتكن ندا للآلهة التى تحاول ازاحتها : من طريقك.. قف فأنا لا أرضى أن أعادى حشرة تزحف على الأرض.. بل : عدوى يجب أن يكون عملاقا.. جديرا بعداء الآلهة.

البهلول :مولاى... إنى..

الحطاب : خائن.. مخادع.. طماع.. وقد حكمت عليك الآلهة بالموت.

البهلول : مولاى.. إنى لم أفعل شيئا.. لم أفكر فى شيئ.. إنى

الحطاب : حسنا.. أيها الحراس.. (تدخل مجموعة من الحراس) خذوا ها الرجل : وليشنق فى الحال.. ويظل معلقا فى الساحة عبره لكل من تسول إليه نفسه : خداع الآلهة.. والآن ادعُ رعيتى المخلصة لألقاها هنا.

البهلول : مولاى... مولاى.

: (الحطاب يقف وحيدا أمام العرش).

: الحطاب يتوجه إلى كرس العرش ويجلس عليه ويتشبث به.

الحارس : (يدخل حارس يركع) الرعايا المخلصين بالباب يا مولاى.

الخطاب : (يشير بيده) (تدخل مجموعات من الشعب من بينهم فارس ملثم يرتدى : ملابس سوداء ينزوى فى أحد الأركان) (يركع الجميع) (يقف الحطاب : يباركهم ثم يأمرهم بالوقوف).. مرحبا برعيتى

المخلصـــة.. لقد جمعتكم : اليوم لأحدثكم بلسان الآلهة..
لرعيــتها المخلصـــة.. لقــد نعمــت عــليكم الآلهـــة
: برضــاءها فأرسلت حاكما.. لكم وأرحتكم ممن كانوا
يظلمونكم.. ويسلبون : أقواتكم و أورواعكم.. خلصناكم
مـــن الكـــاهن الـــذى ســـلبكم خيـــراتكم.. والوزيـــر
: الـــذى قيـــد حرياتكم.. والبهلول الذى نشر الفساد فى
أرجاء المدينة (همهمه) : لقد انتهوا ونفذت الآلهة أيضا
بـــأن تســـتنزلوا بعـــد الآن لقـــد تـــأكدت الآلهـــة من
: ولائكـــم لذلـــك أمرت الآلهة برفع الوساطة التى بينها
وبيـــنكم.. فأنا بينكم بابى : مفتوح لمطالبكم، وسأنفذها
فـــورا فأنا حاكمكم، وإلهكم وراعيكم.. هيا أيها القوم :
اركعـــوا لأبـــاركم.. وتباركم الآلهة معى.. (يركعوا)
أيها القوم المخلصين.. : اشكروا الآلهة التى خصصت
من وقتها الكثير لسماع شكواكم.

صوت : هل لنا أن نعرف جريمتهم؟

الحطاب : هـــذه أشـــياء لا تخصكم.. ولا أسمح لأحد أن يناقش أمـــور تخـــص الآلهة : (همهمه) كونوا مخلصين وإلا حاقت بكم لعنة الآلهة.

الفارس : وهل هناك لعنة أكثر مما نحن فيها.

الحطاب : ماذا تقصد ؟

الفارس : نقصد ما نحن فيه

الحطاب : ما أنتم فيه؟

الفارس : لقــد انعدم الأمان فى البلدة.. لقد أصبحت التهم تلقى جزافا.. أصبح القتل : مصير كل من يفتح فمه دون أى سبب.. هذا ما أقصده أيها الآله.

الحطاب :أنت أيها الفارس الملثم.. أفصح عن شخصيتك و إلا...

الفارس : وهل تخفى شخصيتى عن مثلك.. هل يعجز إلها عن معرفة شخصيتى : هل يقف لثامى حاجزا أمام قدراتك الإلهية؟

الحطاب : هل تشك يا هذا فى ألوهيتى؟؟ أيها الحراس.. إنك أنت الفارس الأسود نعم : لقد أتضح كل شيئ.. اقبضوا على هــذا الجاسوس.. لقد كشفت لعبتك : وشريكك، وسوف تلحق به.

الفارس : (تخــرج الخــنجر) قفوا مكانكم.. (ترفع اللثام لتظهر ويعرفها الجميع إنها : السيدة التى سبق اعتقالها) (يقف الجميع مذهولين ومشدوهين من المفاجأة).

الحطاب : أنت..!!

السيدة : نعم أنا.. أنا من خفت صوتى.. خفت كلمة الحق التى أعــرفها أنا واحدة : منكم يا قوم.. لست جاسوسة كما يدعى الاهكم.

الحطاب : إنه خطأى.. خطأ ويجب أن أصلحه.. (يسقط ناحيتها بالخنجر ولكن السيدة : تسبقه وتطعنه) أى ..

السيدة : هذه منى لك.. ذق ما أذقته لغيرك.

: (تبداء الهمهمه من الجميع)

الحطاب : (وهـو يمـوت) ماذا فعلتى أيتها المجنونة..؟ قاتله..
(يستقذ عـلى الأرض تقـف : السيدة وخنجرها بيدها
وتنظر للجميع).

صوت : مجنونة.

صوت : لقد مات.

صوت : أتتطاولين على الآلهة.

صوت : لترحمنا الآلهة.. لتنجينا من عقابها.

صوت : الويل.. لنا.. الويل.

صوت : ماذا فعلتى أيتها المسكينة.؟

امرأة : الويـل لنا.. لقد قتلت الحاكم.. سننتظر عام أو أثنين
ومن يدرى.. لماذا : تدفعين بنا إلى الهوية مرة أخرى.

السيدة : لقد أنقذتكم من الظلم.

امرأة : وهل اشتكى لك أحد؟

صوت : أى ظلم؟ لقد حررنا.. وهبنا حريتنا.. أى ظلم فى هذا؟

امرأة : من ولاكى أمرنا حتى تتحدثين عنا؟

الرجل : أنـت أيتها الحمقاء.. ماذا ألم بك؟ كيف تجرؤين على
إلقائنا فى بحر اليأس : الرهيب.

رجل : أتقتلين إلاها؟

السيدة : كـفى.. كفى أيها الحمقى.. إنه ليس إلاها.. أقسم لكم
إنـه رجل كاذب.. دمية : حركتها يد البهلول والوزير
والكـاهن.. كذبـه كـبيرة اخـترعوها وصـدقتموها
: وصـدقها هو معكم.. أذلكم.. سلبكم حريتكم.. أبدلها
بفوضى من اختراعه.

الرجل : لا شأن لك بنا.

السيدة : والغابة المقدسة.؟

الجميع : إنه حاكمنا ويسعى لمصلحتنا.

صوت : إن الأعـداء يتربصـون بـنا.. فمن سيحمينا بعد أن غضبت الآلهة؟

السيدة : ولمـاذا تنتظرون مساعدة من الآلهة؟ لماذا لا تدافعوا أنتم عن مدينتكم؟

صوت : دون حاكم...؟ دون إلاها.

السيدة : أنـتم أقـوى من الحاكم لكم قوة الآلهة أن اتحدتم؟.. اتحدوا أيها الناس أفيقوا : لأموركم.

الرجل : كفى مهاترات.. كفى مهاترات أيتها المرأة.

امرأة : إلى مـتى سـكوتكم عليها؟ من سيتحمل مسئوليتا بعد اليوم؟ فقدنا الغابة : والآلهة.. من سيحمينا بعد الآن؟ من سـيكفل بنا؟ يا ويلنا.. يا ويلنا بعد : اليوم.. وأنت أيتها السـاقطة يـا مـن جلبت علينا اللعنة.. إنى ألعنك كلنا : نلعـنك.. أيتها أحق بالقتل.. فلنرجمنها.. فلنرجمنها.. جميعـا.. عسـى أن يغفر : لنا الآلهة (تقذفها بشيئ فى يدها).

السيدة : (فى هلع) أيها القوم أفيقوا إنكم ترتكبون خطأ جسيماً فى حـق أنفسكم : اسمعونى اسمعونى.. (يخفت صوتها تدريجيا).

امرأة : لماذا انتظاركم؟ اضربوها.

السيدة : اسـمعونى.. اسمعونى (يخفت صوتها تدريجيا وسقط على الأرض وسط : الجموع) .

العجوز : مســكينة.. لــم تكتشف الحقيقة.. إن الشعوب ترضى الظــلم فى مقابل أن تجد : من يتحمل عنها المسئولية.. المســئولية شيئ خطير.. دوما تهرب منها.. من : يقدر عــلى تحمــل المسئولية؟ الكل ينجو بنفسه يهرب لكن لمــتى؟ لمتى سيظل : الإنسان فى هروب دائم من نفسه مــن مســئوليته؟ لمــتى ســتظل الآلهة وحدها ملاذاً : لخلاصـــة؟.. لمتى سنظل هاربين.. شاردين نبحث عن الحقيقــة والحقيقة : أمامنا.. حولنا.. تحت أقدامنا.. إيه حبيبـــتى ألم يَجِن الأوان بعد..؟ إلى متى : سأنتظر؟ لقد زاد الشوق لأنام فى أحضانك وينتهى دورى فى اللعبة..
: وتنتهى اللعبة.

اظـــــلام تدريجـــى

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة ت: ٧٧٩٧٥٥٠